

مدخل إلى قصيدة النثر

١. من النثر الشعري إلى

قصيدة النثر

سوزان برنار*

والواقع أن قصيدة النثر لم تتفتح - فجأة - في حديقته الأدب الفرنسي، فقد احتاجت - في ذلك - إلى تربة ملائمة، أعنى إلى أذهان تفرقها - بشكل واضح تقريباً - الرغبة في العثور على شكل جديد للشعر؛ كما احتاجت - أيضاً - إلى الفكرة الخصبة القائلة بأن النثر قابل للشعر. إنه النثر الشعري، أول مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة والطقيان الشكلى الذى مهد ليجي قصيدة النثر. فعبير المجادلات التى نشأت بصدد، تدعمت فكرة الانفصال الضرورى بين الشعر والنظم. ويمكن القول إن القرن الثامن عشر قد مكن - بهذه، وعبر عدة محاولات - من اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر (الاختصار، الإيجاز، كشافة التأثير، والوحدة العضوية)؛ وبذلك سنتقل من النثر الشعري، الذى لا يزال نثرًا، إلى قصيدة النثر، التى هى - قبل كل شيء - «قصيدة»، وسياق هذا التحول معقد، وما نعيظه من مسطحات واضحة أقل مما نعيظه من تيارات واتجاهات عامة، تختلط وتتقاطع، وتتفصل هنا لتلتقي في مكان آخر. لذا، فإننى أود الإشارة -

النثر الشعري وقصيدة النثر مجالان أدبيان متمايزان، لكنهما - رغم هذا - متماسان، ففيهما تبدى الرغبة نفسها في التحرر، واللجوء نفسه إلى طاقات جديدة للغة. فكيف تم العبور - فيما بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين - من النثر الشعري، الذى كان لا يزال غير عضوي، إلى «قصيدة النثر» التى اعتبرت نمطاً أدبياً حقيقياً؟ أعتقد أنه لا غنى - فيما أعتقد - عن الإشارة إلى ذلك هنا.

* المقال ترجمة للمقدمة التاريخية "Aperçu Historique"

من كتاب Le Poème en Prose avant Baudelaire: Suzanne Ber-nard, Le Poème En Prose De Baudelaire Jusqu'à nos Jours. Li-braires Nizet, Paris ونشرت هنا بعد الجزء الأول من المقال بعنوان: من النثر الشعري إلى قصيدة النثر على أن نواصل في العدد القادم نشر الجزء الثانى. ترجمة رابحة صادق، فنانة تشكيلية ومترجمة. نقوم حالياً بإنتاج الترجمة العربية الكاملة للكتاب. وراجع الترجمة الشاعر رفعت سلام.

على الأقل - إلى هذه التمارينات الرئيسية التي انجذبت من الشعر - أكثر فأكثر - في اتجاه النثر.

فلم تكن مسألة «شعر نثري» مطروحة حتى القرن الثامن عشر، حيث كان يدهيا أن الشاعر - بحكم تعريفه - هو من يكتب الشعر المنظوم. فالكافية والبحر كانا ضروريين لشعر لا تزال فكرته ترتبط - طبقاً لأصوله (شعر «غنائي») - بأصول الغناء الموزون. ولا بد أن نذكر - هنا - أهمية العلاقة بين الموسيقى والشعر.

الآبيات هي أطفال القيثارة

ولا بد من غنائها لا قولها

كما قال «لاموت»، وكان يعتقد أغلب الناس. فالشعر قرين الموسيقى، الذي ارتبط بالموسيقى طوال قرون، فخص - طوال هذه المدة - إلى عبودية الإيقاع الموسيقي. فغنى الأشعار المُنشأة، كانت نبرة الصوت أو العلامة النحوية (التي تتضح في نهاية كلمة أو مجموعة كلمات) تختفي لصالح النبرة الموسيقية: فقد «غنت» العصور الوسطى كلها الآبيات بالتوقف عند نهاية الشطرة، وعند القافية فحسب، رغم كثافة العناصر المنطوية أو الانفعالية، وذلك إلى حد استقرار هذه الآبيات لعلامات الترقيم. ويوضح كتاب «جد - لوت» الجديد هذا المفهوم تماماً^(١).

وقد استمر هذا الإنشاد «العذدي» الصرف حتى عندما وجد الشعر نفسه وقد انفصل عن الموسيقى. وعلم الجميع أية جهود اضطر راسين وموليير إلى بذلها لإدخال مزيد من التنوعات في إلقاء الشعر^(٢). وسيكون أقول هذا «الغناء الرتيب» في الإنشاد - الذي سيتحسر عليه فولتير^(٣) - أول طعنة لمبدأ التماثل الإيقاعي، ولـ «الشكل المربع» المتمثل - شعرياً - في البناء الثنائي للموزن السكندري^(٤). وهكذا، فعندما أكد راسين إلى شامسليه - بتغيير مفاجئ في النبرة - على الوقفة غير المنتظمة (بعد التفعيلة الرابعة) للبيت الذي يقوله مثيرات:

لقد تحايبنا.. أيها السيد، كم تنقلب سحتكم^(٥)!

يمكن القول إن تاريخ الشعر الفرنسي سيصبح - منذ ذلك الحين - تاريخ استعادة بطيئة للمعنى على حساب

الصوت، وللمجمل على حساب الوزن، وسيتزايد - بهذا المعنى - اقتراب الشعر من النثر. وكان أن ظلت هذه القطيعة مع الإيقاع المنتظم تتفاقم - على نحو ما أوضح «د. مورنيه» حتى نهاية القرن الثامن عشر^(٦)، وسترى «لاهارب» يعلن سقوطه على «روشير» الذي - بحجة تنوع انسجام الآبيات - يقوضها، «فيهبط بها إلى أشكال النثر، بإسقاط الإيقاع عنها، وهو ميزنها»^(٧). ولن نؤكد كثيراً أهمية هذا التحول الذي يقول عنه «لوت» إنه «لن يكون له مثل إلا في تحولات الرومانتيكية»^(٨). فهل كان يمكن لتححرر الشعر (الذي يمكن أن نرى مظهراً آخر له في الأشعار المسماة «حرة» لدى لافونتين وموليير) أن يهضي - عندئذ - إلى أبعد من ذلك؟ ربما لم يتم البحث عن أشكال تحرر أخرى، لكن القوى المحافظة، والميل إلى النظام، والمعمار التحاللي الجميل، كانوا لا يزالون في حالة قوة بالغة، في عصر لويس الرابع عشر، وينبغي انتظار الرومانتيكية كي نرى - حقاً - «تفكيك» البحر السكندري، ربما - أيضاً - لعدم وجود شاعر كبير قادر على زعزعة طغيان «القواعد»^(٩). وعندما استدعى موجة حديثة - خلال «الشجار» الشهير - أنها تنكس الشعر الكلاسيكي، فإنها تستهدف إلى أن تحل النثر (النثر الشعري) محله.

وثمة راقعة جديدة بالملاحظة: ففي كل العصور التي ظهرت فيها العقول الاستقلالية في الأدب (كانعكاس لاتجاه أكثر عمومية في مبدأ السلطة، ومن أجل تحرير الفرد)، نرى الشعر يتراوح بين طريقتين مختلفتين في اتجاهه نحو الحرية: تحرير الشعر الذي تخلص من قيود العروض والأوزان، والتخلي النهائي عن النظم لصالح الشعر النثري. تطوّر، أو ثورة. ولسوف نذكر «ومن» التردد نفسه بين الشعر المتحرر والشعر النثري، في كل مراحل التحرر التدريجي للأشكال الشعرية: الرومانتيكية، الرمزية، السريالية. وتشكل هذه العهود «نهايات قصوى» في منحني يمكن أن يمثل كثافة إنتاج قصيدة النثر. وعلى أية حال، فقصيدة الشر تجتد نفسها - كل مرة - مهجورة في النهاية، ويهبط المنحنى من جديد، ما إن يصبح معتاداً ذلك التطور الذي يمنح الشعر مزيداً من الحرية، بما يجعله يقترب من النثر - وصولاً إلى نقطة النهاية المعاصرة - حيث نرى الشكلين، الشعر والنثر، يتواجدان معاً، وأحياناً ما يمتزجان.

إن نظمنا للشعر - إن لم أكن محظوظاً - يفقد أكثر مما يكسب من القافية، إنه يفقد الكثير من التوع، والسلاسة، والانسجام^(١٥).

وعيناً حاول حزب الكلاسيكيين المعارضة، والتذرع بالتميز المقدس بين الأنواع، والإعلانات - بقلم «الأب ديونوتين»^(١٦):

إنها لإساءة استخدام للمصطلحات، وتخل عن الأفكار الواضحة والجلية، أن نمنح اسم الشعر - جدياً - إلى النثر الشعري، على نحو ما حدث مع «تليماك».

لم يكن قد حدث شيء من ذلك. فقد أعلن الكتاب - بحماسي غامر - أنهم تخلصوا من «عبودية نظم الشعر» كما قال الحديثون^(١٧)، واندفعوا في إثر «فيلون» ليكتبوا أشعاراً ملحمة نشرة: سجد قائمة بها، مع التعليق عليها، في أطروحة ١٥، شيريل^(١٨).

وبدا من الممكن كسب المعركة - مقدماً - ضد نظم الشعر، في قرن كان الشعراء «الكبار» يدعون «روسو» و «لي فران دي يومينون» و «لوران»، وحيث كان الشعر الفرنسي أسير إطلار القواعد الضيقة، وقد تيسر من جراء نزوعه إلى التجريد، واقتصر من تعلقه الشديد باللغة «السامية»، ولم يعد إلا شبحاً بلا لون. والمؤسف أن النثر الشعري استعار من الشعر - على وجه التحديد - كل ما يملك من الأنماط الاصطلاحية والأكثر ريقاً، من أجل شن الحرب عليه: الأسلوب المتسامي، والتزيينات الأنيقة، والكليشيهات القهيمية، والنتيجة: سيل من الإنتاج الفث مثل «جوزيف»، قصيدة من تسعة أناشييد من تأليف «بيتوييه»^(١٧٦٧)، و «أنكا Incas» التي قام «مورونتييل» بضغط وزن نشرها الهادي في أبيات ومقاطع شعرية^(١٩) (١٧٧٧)، أو العمل الشهير لـ «الأب دي ريراك»: «ترنيلة إلى الشمس»^(١٧٧٧)، ضمن أعمال أخرى كثيرة. وفدرك لماذا يعلن السويصري «ديشري» باستياء - بعد أن استوعب «ترنيلة إلى الشمس»، جوزيف والكون، قصيدة نشرة - أنه «إذا ما كان الهذيان الشعري يمكن الكشف عنه في القصائد المزعومة، فإنه لهذيان للجي»^(٢٠)! وإذا هرب «فيلون» إلى الطبيعي،

لقد شهدنا المرحلة الأولى في طريق تحرير الشعر، ولنا أن نلحق بها بضغ تجارب غريبة لأشعار غير مقفاه، وذات أطوال متنوعة، بحيث تبدو - الآن - كحدث عجول لـ «الشعر الحر» الرمزي، لكنها كان من المقرر أن تظل في وضعية المحاولات المعزولة^(٢١). وبقي لنا أن نرى كيف تقود روح التحرر نفسها - في العصر نفسه - إلى البحث في النثر، عن صيغة لشعر بلا قافية ولا وزن. والواقع أن كل شيء يتوأكب: العقلية «الحديثة»، ورد الفعل ضد القواعد، وتأثير الترجمات، وتحرير اللغة، وأيضاً ضعف الشعر العروضي في القرن الثامن عشر، وذلك ليجهد لتقديم هذا النوع الأدبي، الأكثر حرية، والأكثر مرونة، والأكثر حداثة، والذي لن يكون سوى قصيدة النثر.

تليماك وهجمة الحديثين

في العصر الذي ظهرت فيه «تليماك»، منح «يوليه و «الأب دي بو»^(٢٢) - أيضاً - اسم «قصيدة النثر» للروايات:

... هناك أنواع من الشعر لم يخطئنا فيها اللاتينيون، بل لم يعرفوها أبداً، مثل تلك القصائد - على سبيل المثال - التي تسميها روايات.

ذلك ما يقوله «دي بو» في «خطاب إلى بيرو» عام ١٧٠٠. ورغم ذلك، فعلينا ملاحظة أنه يعتبر رواية النثر «نوعاً من الشعر». واعتقد أنه انطلاقاً من «تليماك» - بالتحديد - توجهت الرواية، عمداً، نحو الشعراء وهو زعم اعترف به «فيلون» الذي يعتبر مؤلفه - الذي قدمه الناشر باعتباره تكملة لأشود الأوديسة (الرابعة) - ك «سرد خرافي في شكل قصيدة بطولية، مثلما في قصائد هوميرو وفرجيل»^(٢٣). هذه الرغبة الواعية في بث الشعر في النثر كانت - في بدتها - خميرة ثورية، وفهمها «الحديثون» باعتبارها كذلك - حقاً - خلال الـ «مشاجرة الشهيرة» ورفضوا «تليماك» كأنها راية الثورة، والدفعوا - بقيادة «هوفار دي لاموت»^(٢٤) للشمس - للهجوم على قلعة القافية، المنعة حتى هذه اللحظة. وقدم «فيلون» - بنفسه - المعونة العسكرية، بطريقة فعالة، عندما قام - في «خطاب إلى الأكاديمية»^(١٧١٤) - بالفصل بين الشعر والنظم^(٢٥)، وعندما تكفل بقضية القافية:

والتنوع، والإيقاع السلس والمضبوط، وما أسماه بـ «الجليل العادي»^(٢١)، وقع منافسوه فيمة الخطابة والامتسحال؛ فلم يدركوا أنه لا يكفي - لإبداع أعمال شعرية - إلصاق الزخارف المصطنعة على الشعر.

وترجع أهمية هذه المحاولات - مع ذلك - إلى أنها تظهر الفصل الذي حدث، في القرن الثامن عشر، بين الشعر والنظم: فقد أصبحت الأذهان والأذان مهية - من الآن فصاعداً - للبحث عن المتعة الشعرية في مكان آخر غير الشعر المنظوم. ومع ذلك، فالترجمات - على نحو خاص - هي التي جعلت فكرة (شعر نثرى) مألوفة للجمهور.

تأثير الترجمات

عندما أراد «الأب بريغو» إثبات عدم ضرورة القافية للشعر، قدم - برهاناً على ذلك - «نجاح عدد من الترجمات إلى النثر الشعري، التي نقلت إلى لغتنا - دون مساعدة القافية - كل جماليات الشعر الأجنبي»؛ وأوضح أن «ترجمة الأب ساندون لقصائد «هوراس» الغائية، وترجمة ميرابو لقصائد «ناس»، وترجمة سانت مور لقصائد «ميتون»، يمكن اعتبارها قصائد فرنسية غير مقفأة»؛ «فهذه القصائد ضرورية، رغم أن هذا الوزن غير منظم»^(٢٢). وهي ملاحظة ذات أهمية كبرى: فنحن نلمس هنا - في الواقع - واحدة من أهم النقاط الأساسية لعملية «تفكيك النظم» عن الشعر. فقد بحث جمهور القرن الثامن عشر - في هذه الترجمات - عن إرضاء الطموحات الشعرية التي لم تجد ما يشبعه في التمارين الشكلية الخالصة لناظمي الشعر، ومارس الكتاب الفرنسيون - عبر الترجمات - المحاولات الأولى في «قصائد النثر» المختلفة عن الرواية والقصيدة الملحمية.

لقد أظهرت الترجمة تلك الحقيقة (الجديدة آنذاك)، التي تكمن في أن القافية والوزن ليسا كل شيء في القصيدة، وأن اختيار الموضوع والغنائية والصور وبناء القصيدة - وما سيمس به «بو» بـ «وحدة الانطباع» - هي، كلها، عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الغامضة. وبالقطع، فلا يحتاج الأمر إلى تأكيد حقيقة أن الشكل - في القصيدة - ليس أمراً ثانوياً بل هو رئيسي. ولكن، ألا نبالغ كثيراً - رغم هذا - عندما نرجع كل شيء إلى الخصيصة الشكلية

للكلمات والأصوات؟ وهل صحيح أن القصيدة لا تستطيع - في جميع الحالات - أن «ترتد ثوب الشر دون أن تموت»؛ حسب نظرية «فاليري»^(٢٣)؟ (وهو ما سيجعلكم على الغالبية العظمى من الناس بالآ يتعرفوا - أبداً - على شعر «إدنا Eddas» أو «ترور»؛ ألا يمكن أن نزيد - على النقيض من ذلك - ومثلما فعل «ر. شواب» ببراعة أن «وراء ترجمة الشعر ثمة شعيرة الترجمة»^(٢٤)؟ إنه الإحساس بالانحراف، والاغتراب، وحتى بتناقص شكل ما يستخلص من «استئثار الأشكال المنظومة شعراً»؛ ليصبح - بذلك - أكثر توترًا وحيوية؛ فتحة العديد من العناصر الشعرية التي تفسر نجاح «الترجمات الشعرية المستعارة»، التي تبنت خلالها قصيدة النثر - فيما بين عام ١٧٨٠ وعام ١٨٢٠ - قريحة شعرية بالغة الخصوبة، مع ذلك، إلى حد استغلالها، من «مريميه» إلى «ب. لويس» و«فيكتور سيغالان».

وعلى أية حال، فإنها حقيقة أظهرت كل دلائلها ترجمات النثر في القرن الثامن عشر؛ فقد كان هناك الكثير من الشعر الحقيقي في «إدنا Eddas» و«أوسيان Os-Asian»^{***} ولدي «يوج Young»^{***} حتى رغم ترجمتهم إلى النثر الفرنسي؛ أكثر مما كان موجوداً بكل «قصائد» كتاب القافية الفرنسيين آنذاك. ولهذا، فلنأخذ جانباً الترجمات النثرية الكثيرة التي قام بها في هذا العصر - مؤلفون قدامى؛ فعلاقة على أسلوبها الرديء؛ في كثير من الأحيان؛ وصياغتها الموهلة في التقليدي^(٢٥)، فهي تمثل مظهرًا أقل دلالة على الاتجاهات الجديدة في النثر.

يستقرى الانتباه النجاح الكبير لترجمات المؤلفين الأجانب طوال النصف الثاني كله من هذا القرن؛ أولاً

* إدنا Eddas: ديوان شعري للتقاليد الأسطورية والغرافية للشعوب الاسكندنافية القديمة.

** أوسيان Ossian: مقتطفات من الشعر القديم جمعت من مرضعات سكوتلندا، وترجمت إلى اللغة الغالية gaelic، و«الإرسية Erse» في القرن الثالث.

*** يوج Young: إدوارد يوج، شاعر بريطاني (١٦٨٣ - ١٧٦٥) كتب «اللهايات» في شعر غير مقلد (١٧٤٢)، مستوحى من وفاة زوجته ولبته. (لترجمة).

الشكل، وقد كرس دراسة مستفيضة لموضوع «النثر الموزون» عند «جيسنير»^(٢٢)، وحاول الحفاظ على هذا «الوزن» في ترجمته لـ «غزليات Idylles» التي ظهرت عام ١٧٦٢، باسم «هوبير»^(٢٣). لكنه - في ترجمته لـ «أوسيان»، واعتباراً من عام ١٧٦٠ بشكل خاص - نجح في العثور على إيقاع العمل الأصلي.

وكانت المهمة - هنا - أسهل. فالإيقاع المتسارع والمتقطع لـ «ماكفرسون» يمكن المحافظة عليه بالفرنسية. فالسباقات المتنافرة، والتعاكسات inversions، والجناس والتقطيع المتعدد - أى كل ما كان الشعر غير قادر، تقريباً، على المحافظة عليه - استطاع النثر، على النقيض، ترجمته بإخلاص كاف. ومن المدهش أن نكتشف أن «تورجوا» و«سوار» - أول من ترجم «أوسيان»^(٢٤) - قد نجحوا رغم الصعوبات التي تسببت فيها لغة عصرهما، في أن يقدموا فكرة صالحة إلى حد ما عن الإيقاع اللاهث والمتقد لماكفرسون. ولن أذكر سوى مثال واحد، وهو مقطع «أناشيد سيلما» الشهيرة المتعلقة بموت «أرينثال» وأخته «دورا» (ترجمة «سوار» عام ١٧٦١، في «جورنال إيراغيه»):

ترجمة النص الأصلي	ترجمة الترجمة الفرنسية
انهضى، يا رياح الخريف، انهضى، وهبى على المرج! ويا سيول الجبال، اهتدى! راهتدى يا عواصف فى أحواش البلوط! ولتمض أبها القمر عبر الغيم المكسرة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حين وحين! ذكّرني بالليلة التي هوى فيها أطفالي جميعاً، عندما هوى أرينثال القوي، عندما هوت دورا الجميلة!	انهضى يا رياح الخريف! راعصفى فوق المرج المعتمداً أزيدى يا سيول الغابة! راهتدى يا أعاصير فوق قمم أشجار البلوط ولتسافر أبها القمر عبر الغيوم الممزقة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حين وحين! ذكّرني بالليلة الرهيبه التي قضى فيها أطفالي، حين هوى أرينثال القسوى، وانطفأت دورا الغالية!

ترجمة «مالليه» (عام ١٧٥٦) للحكايات الخرافية والقصائد الغنائية المستمدة من «إيدا» الاسكندنافية (وبشكل خاص «أنشودة رينيه الشهيرة»^(٢٦)، التي اختصرها «مالليه» إلى عشرة مقاطع بدلاً من تسعة وعشرين، وسوف يستعيدنا الكونت «تربسان» ويختصرها من جديد (أبريل ١٧٧٠) في «مكتبة الروايات العالمية»، قبل أن تمد «شاتوبريان» بمادة قصيدته الشهيرة «بردى الأحرار Bardit des Francs» في «الشهداء (Martyrs)». وسيلي ذلك ترجمة «تورجوا» لـ «أوسيان» عام ١٧٦٠، وترجمة «هوبير» و«تورجوا» لـ «جيسنير Gessner» عام ١٧٦٢، وترجمة «لي نورير» لـ «يوج» عام ١٧٦٩^(٢٧). وقد كتبت جميع هذه الترجمات نثرًا، ولم تأت الترجمات - أو بالأحرى المحاكاة - في شكل منظوم إلا فيما بعد.

وكثيراً ما دار الحديث حول تأثير هذه الترجمات على الحساسية الفرنسية، وعلى تشكيل ما يسميه «فان تريجم» - «مفهوم الشعر الحقيقي»^(٢٨). وكرد فعل على الهزال والزخرفية والخطابية - الذين عاثوا فساداً في أشعار العصر - تم الهجوم على هذه النصوص، التي ساد الاعتقاد بالعثور فيها على القصيدة البدائية، والمشاعر العارمة والطلاقة. أما «إيدا» و«أناشيد «أوسمان» - التي اعتبرت، عن خطأ، أخصيات وحشية وبدائية^(٢٩) - فقد أعادت إلى الشعراء الفرنسيين حب الطبيعة والطبيعي.

لكن هذه الترجمات لعبت - في الوقت نفسه - دوراً فعالاً في تجديد النثر الفرنسي، وهو ما أريد التأكيد عليه، وكان على «قصيدة النثر» أن تتوفر على اتجاه حاسم.

والملمحوظة الأولى - وهي لا تخلو من الأهمية - أن أشهر المؤلفين الذين تم ترجمتهم آنذاك قد كتبوا نصوصهم الأصلية في نثر ليقاعي، (وهي حالة ما كفرسون وجيسنير)، أو في «أشعار غير مقفلة» (مثل يوج)^(٣٠). كان المترجم مدعواً - إذن - للبحث، من جانب، لإخلاصاً لنموذجه، عن شكل آخر غير الشعر التقليدي، وآخر غير النثر البسيط^(٣١)، وهي دعوة تمثل إغراء لا يقاوم عندما يكون اسم المترجم «تورجوا».

كان «تورجوا»، الذي سبق أن ترجم «فرجيل» في «شعر موزون»، يهتم - في الواقع، وبشكل خاص - بمسائل

«الأعمال الكاملة» لـ «أوسيان» (فينجال: ستة أناشيد، تينورا: ثمانية أناشيد، مصحوبة بعشرين قصيدة أقل طولاً)، وإنما اكتفوا بترجمة ستة عشر مقطعاً، هي التي نشرها - أولاً - «ماكفرسون»، على ما يلاحظ «فان تيجيم»:

إن طراز «أوسيان» لا يحتمل، إطلاقاً، إلا في القصائد القصيرة شديدة البساطة، التي تكاد تخلو من الأحداث، والموزونة بصرامة. إنه طراز تجارب «ماكفرسون» الأولى. (٣٧)

وسيتخلى هذا المفهوم - نتيجة لذلك - عن مكانه لـ «مفهوم متكلف للملحمة على غرار الـ «فينجال». ولكن عندما نشرت «فينجال» (Fingal، في ستة أناشيد لماكفرسون في إنجلترا (عام ١٧٦١)، وفي فرنسا (عام ١٧٦٢)، لم يترجم «سوار» الـ «فينجال»، وفضل نشر بعض الست عشرة قصيدة الأقصر، المصاحبة (٣٨)، في جورنال إنراجية. وأخيراً، فإن هذه القصائد الغنائية القصيرة - التي نشرت في (جورنال إنراجية) - هي التي عرفت القارئ بقولقات «ماكفرسون»، في مظهرها الأكثر تأثيراً، والأكثر توفيقاً، وهي التي لا تزال - حتى اليوم - تتميز فينا الانفعال الشعري، في حين أن النصوص الملحمية الكبرى، بفصولها المعقدة، وإسهابها المضجر، تلبو مثل الجزء الميت من العمل.

وذلك ما يقودنا إلى ملحوظة ثانية: إن التفوق الشعري لهذه المقطوعات القصيرة والموزونة جيداً - التي كان حضور الغنائية فيها أقوى من الحدث، والاستدعاءات أكثر من الوصف - كان من البداية إلى حد أنها لم تلب يعمن من مفهوم القصيدة الملحمية الكبرى، العاجزة - بسبب طولها نفسه - عن المحافظة على الوحدة والكثافة الشعريتين: «هومير الطيب، عندما كنت نائماً». * والجدير بالملاحظة أن «ماليه» - وهو يترجم أشعار «إيدا» تترأ - كان يختصرها عموماً، وكان «لوتورنور» - في تعديله (إلى أقصى حد، ربما) من «ليالي» «يوغ»، يقدمها للقارئ الفرنسي بطريقة أكثر تقطيعاً، حيث

* بالاحجية في الأصل.

ولا شك أن الترجمة لم تحفظ لا بالتكرار «انهضى - انهضى» و «هوى - هوى» و «اهدى - اهدى»، ولا بالجناس الصوتي لبداءيات (حروف متحركة خفيفة وحروف ساكنة صاخبة: groves, oaks, walk, through, brok-)، ولم يقاوم «سوار» رغبته في إضافة بعض الصفات: «en»، مروج معقمة، ليلة رهيبة، التي - رغم هذا - تتميز بالدقة، وتحافظ على السرعة اللامعة، وعلى أساليب النص الإنجليزي التمجيدية. وستطيع أن تتصور أن صيغ الأمر العنيفة هذه، التي تتدفق بحرف، والاستدعاء الدرامي للشهد وحشى يتناغم مع عاصفة المشاعر، قد بدت جديدة على قراء نشر «فنيلون» المنسأب والناغم. وسيفسر «ويرنر» هذا المقطع إلى «شارلوت» (٣٩)، وسيأني على ذكره «شاتوبريان».

ومن الواضح أن أسلوباً كهذا (ساد الاعتقاد بالمشور فيه على التدفق الوحشي لشعر بدائي) كان على النقيض من الأسلوب السلس، المنحوق، المزدهر في هذا العصر. وقد أبرز «فان تيجيم» ذلك جيداً:

لقد قدم نشر مترجمي «أوسيان» الأوائل - بشكل عام - الصرح الأهم، الذي يمكن وضعه كنقيض للشكل الشعري الذي يبحثون عن تجاوزه بوعي أو بخير وعي، فهو - بإيقاعه المتناثر، وأسلوبه الجديد، والجري، وتفككه - يتناقض، تماماً، مع نظم الشعر المصقول، ورشاقة الأسلوب المضبوطة، وانتظام التكوين (٤٠).

والواقع أن هذه الترجمات لا تتناقض - فحسب - مع نظم الشعر، بل مع «الشعر الشعري» للعصر، فيكفي أن نقارنها بالقصائد المتكلفة لمقلدي «فنيلون». ويمكننا القول إن ترجمات «تورجيو» و«سوار» ذات أهمية تاريخية، وذلك في سياق تطور النشر الشعري، أكثر من ترجمة «لي نورنور» لـ «أوسيان» عام ١٧٧٧.

ومع ذلك، فيمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن مفيداً - بالنسبة إلى المترجمين الأوائل - أنهم لم يتناولوا مجمل

تحرير اللغة والتجديد الشعري

فيما قبل الرومانسية

حتى عام ١٧٦٠، كان هناك نمطان من الشعر: الشعر الخطابي، «الغزير» الموروث من القرن السابع عشر الذي طبع - بعد «تليماك» - في أن يصبح شراً «شعرياً»، من خلال إثراء نفسه بالنموت، والتورية، والصياغات المتجانسة. والشعر الوجيز الرخيم أبداً والذهني نساءً الشعر الخالص في النهاية^(٤٣)، شعر «فولتير» و«مونتسكيو»، ومع «ديدرو» و«روسو»، سيشهد القرن الثامن عشر ميلاد اللغة الماطقة^(٤٤).

وبالنسبة إلى «ديدرو» (المترجم المتحمس - هو أيضاً - لمقاطع «أوسيان» الغنائية الأولى)^(٤٥)، فإن الإيقاع، وحركة العبارات، والصوتيات ينبغي ألا تستجيب لقواعد خطابية متجذقة، ولا أن تتبع «انسجاماً» شكلياً صرفاً، بل لابد أن تتوافق مع أكثر حركات الإنسان عمقاً. وتعلم أن الإيقاع - بالنسبة إليه - «مستلهم من الفوق الطبيعي، وحركة الروح، والحساسية. إنه صورة الروح نفسها...». وأيضاً، فإن «الانسجام الحقيقي لا يخاطب الأذن وحدها، بل الروح التي انبثق منها»^(٤٦).

والكاتب القادر على توافقات كهذه، «سيد الأرواح المرفقة»^(٤٧)، ما كان ينبغي البحث عنه بعيداً، فـ «هلويز الجديدة» Nouvelle Heloise، التي ظهرت عام ١٧٦١، جددت الأدب، لا برومانتيكية موضوعاتها فحسب، بل بسحر التعبير الغنائي. ولم يعد هذا الشعر الموسيقي يخاطب العقل وحده، بل يخاطب الحساسية المتنوعة على انسجامها، الفائرة أو الحارة بالتناوب، قادراً على استحضار مشهد ما بنفس قدرته على الإيحاء بإحساس ما. فهنا، ثمة «إعادة اكتشاف» للشعر الحقيقي الذي يؤثر بطقته الاستحضارية والإيحائية، ويحرك المناطق الأعماق في الروح. «كيف يمكن أن تكون شاعر ثراً؟ هكذا تسأل «روسو» في إحدى كراساته^(٤٨).

كل «ليلة» إنجليزية تزوده بعدة «ليالي» فرنسية. وحتى خلال ترجمتهما للتصومص الملحمة، كان «تورجو» و«سوار» يمدفان الاستطرادات والأجزاء السردية، ولم يحتفظا إلا بالمقاطع الغنائية القصيرة أو حادة الدرامية، ليشكل منها كلاً، ووحدة إيحائية^(٤٩). هذا الاعتصار في التكوين، لا في الأسلوب وحده، هو الذي جعل هذه الترجمات تختلف - جذرياً - عن الـ «روايات» و«ملاحم» المكتوبة بالشعر الشعري، التي لا تنتهي غالباً، والمستفيضة دائماً. وقد قال «سوار» عن «شكري كرملة»^(٥٠):

من الصعب العثور - في أية قصيدة - على لوحة مؤثرة إلى هذا الحد، تنحصر في مثل هذا الحيز الصغير، وتكون حركاتها أكثر تنوعاً، وأكثر سرعة، إنها دراما كاملة.

ولم يكن عيباً - بالتأكيد - بالنسبة إلى المؤلفين الفرنسيين، أن تعلموا السيطرة على دراما كاملة في الحيز الضيق لبضع صفحات، وأن يركزوا - على نحو كاف - نصاً ما ليحافظوا على الوحدة والكثافة الشعريتين، والواقع أن أولى محاولات قصيدة الشعر القيمة إنما ستخرج - فيما بعد - من «أرسيان»؛ إنها الترجمات المستمارة لكل من «باري» و«شاثوبريان» و«أوجين هوجو». و«ميرميده» مؤلف «جوزلا Guizot»، أن يصبح - هو أيضاً - من المعجبين بـ «أوسيان»^(٥١).

وسبقنا كيف يحدث أن يمارس تأثير «أرسيان» بـ «أثر رجعي»، في حين أن نهاية القرن الثامن عشر قد شهدت تضاعف «الغزليات Idylles» الشعرية، محاكاةً لجيستير^(٥٢) ذلك - تحديداً - لأن تطور اللغة الشعرية - الذي بدأه ترجمات «أوسيان» - كان عليه أن يتحدد بدقة، أولاً، وأن يتركز على حركة تحرر ثقافي أوسع، وعلى عودة إلى الغنائية. وإذا ما كان الشعر قد بدأ يصبح أداة شعرية، فما كان لساعة قصيدة الشعر أن تدق إلا عندما تشترك معها القوى الجديدة تماماً، والبالغة التعقيد.

الروح - دون الانشغال بالقواعد الفنية، ولا بالمؤثرات الأدبية -
بقدر ما سيجت النثر منابع شعرية كانت تبدو ناضية.

من الروح ينسأل الشعر لعل ما يكتب
«أ. مونجلون»^(٥٦). بشكل طبيعي، ومن حيث
لا يُنْذَل أى جهد من أجل الوصول إليه، في
خبيثة السير الذاتية، في كل كتب الرحلات
والاعترافات، حيث تتمكس الانفعالات المعيشة،
وأخيراً في كافة الأنواع الأدبية التي تزدحمها
الكلاسيكية المستعارة، فظلت - بهذا الازدراء -
حرة.

نشهد - إذن - هذه الظاهرة المزدوجة والمفارقة: فمن
ناحية، يتواجد الشعر الحقيقي في الاعترافات، والمذكرات
الشخصية، والمراسلات المكتوبة بلا ادعاءات أدبية، ودون
صبغة متعمدة؛ وهي التي لا يمكن اعتبارها - بالتالي -
أشعاراً. ومن ناحية أخرى، ففي كل مرة يزعم الكاتب كتابة
«عمل فني» فإن طغيان القواعد «الشعرية»، والاصطلاحات
الأسلوبية، يجمد أو يستنزف أى شعر، شعر بلا قصائد،
وقصائد بلا شعر. ولن أقول في ذلك سوى بضع كلمات،
طالما أن لا هذا ولا ذاك قد اقترب من نقطة الاتزان، التي
سيمكن فيها - أخيراً - بلورة قصيدة النثر الحقيقية^(٥٧).

ونميل الاعترافات والسير الذاتية - نظراً لطولها - إلى
الرواية أكثر من ميلها إلى قصيدة النثر، ويمكننا - بالمقابل -
أن نقسّم من «المذكرات» مقاطع تتأخّم القصيدة، في
غنائيتها الداخلية، وتدققها، وهو ما فعله «أ. مونجلون» مع
«يوميات» لوسيل لا ريدون - دويليسيس^(٥٨). والإيجاز
والطبيعية نادران - والحق يقال - في حقبة اعتقد فيها أتباع
«روسو» بأنهم ملزمون - حتى في أحلامهم يقظتهم الخاصة -
بالحديث بـ «لغة العاطفة»، مع الإطناب والمبالغة، «أحلام
يقظة» ماثون فيليبون - مدام رولان فيما بعد - نموذج
للأسلوب المتكلف ويزيد من تكلفه آثار الأسلوب التسامي
المتشبه بالكلاسيكي، والذي سيربك لغة الشعر حتى المرحلة

والشعر المنهمل - حقاً - هو أنه، عبر طريق النثر، تمت
العودة إلى أصول الشعر المميقة. «لقد عثرت مرحلة ما قبل
الرومانتيكية الفرنسية على الشعر، لكنها لم تكن تملك
الشعراء»، ذلك ما يرمده «أ. مونجلون»^(٥٩). أهو عجز عن
نظم الشعر عند تمثيلها الرئاسيين، «روسو» و«سينكورا»
و«شاتوبريان»؟ إنه - بدون شك، أيضاً - النفوذ من نظم
الشعر الصارمة، والتعسفية، ومن القواعد بشكل عام. ولم
يكن «ديدرو» الوحيد الذي أراد تحرير الإنسان النابغة من
القيود التي تفرضها القواعد والأعراف الأدبية^(٦٠)؛ فالفنان
هو صرخة الإجماع، ولا ينبغي أن يتبع إلا الطبيعة، أو -
بالأحرى - طبيعته هو^(٦١). ونصل - في كل المجالات - إلى
مرحلة الشرود ضد المبادئ الاستبدادية.

فالكراهية لكل ما يعوق الفرد ويحدده هي - وحدها
- التي ستقود الكاتب إلى رفض الانحصار داخل المحدود،
مع الانغماس في أكثر أنواع الإلهام جنوحاً، والفتنات
التي لا تنضب. ويكتشف المظهر الفوضوي - الذي يبدو في
حالة غليان أحياناً، وإطناب أحياناً أخرى - الأعمال «ديدرو»
و«روسو» عن كراميتهما الشديدة للإلزام. لكن هذا التكوين
السقيم، وهذا الأسلوب الذي لا معيار له، هما على طرفي
نقيض من التلخيص والتوتر الدائم الذي تطالب به قصيدة
النثر: فالشكل - هنا - شديد الانفتاح، بلا تخوم أو محيط
لحدود معينة. وما الذي سيقال - عندئذ - عن اليلازم غير
العضوية التي ستتكون داخل أسرار بعض «التفوس المرفقة»
المهيأة - سلفاً - للاستفاضات اللفظية.

وما يجب تسجيله، لصالح مؤلفي ما قبل الرومانتيكية،
هو - في الواقع، وبشكل خاص - الذاتية الجديدة الشخصية
للغنائية، وإعادة إدخال هذه «أنا» في الأدب، وهو ما
سيفضي إلى التخلي (النسي) عن الرواية والمنحمة، لصالح
أنماط أكثر حميمية وأكثر غنائية. ويسمى النثر إلى ترجمة
حالات الروح، وأحلام اليقظة، والتأملات، بأكثر من سعيه
إلى حكى الأحداث الجسام أو الروائية: وقدر ما ستتكلم

وها هو - الآن - الوجه الآخر، والمقابل، لهذا الشعر الذي لا يستطيع أن يأخذ شكل قصيدة منتظمة، إنها الـ «قصائد» التي لا تمدو أن تكون أشكالاً مفرغة من كل شعور حقيقي؛ مثل القصائد الشربة الثلاث التي ألفها «لوسيل دي شاتوبريان» في كومبوج، بين عامي ١٧٧٦ و ١٧٨٦ التي يقول «ر. دي جورمون» عنها: «لا توجد - هنا - أية عبقرية، ولكن زخرفة مطرزة فحسب»^(٦٨). ورغم أن ذكرنا الأدبية عن الشعر تسجد هذا «الجمال المميز المنزوي، العبقري، والبائس»^(٦٩)، فإننا لا نستطيع - على وجه الإطلاق - التأثير بهذه المقطوعات البالغة القصر، ذات الكمال الشكلي تامة، حيث البرودة الكلاسيكية المستعارة للأسلوب تجعد الإلهام بتلك الفئات «إلى القصر»، و «الرية العقيمة»، النقية «إلى حد أن ورد الحباء لا يحتج بأنوارها... ونحتاج إلى عيني «رينيه» كي نرى - في هذه الصفحات - بالإضافة إلى «الأنانة، والطلاوة، وأحلام اليقظة» - «حساسية فائقة».

ونشهد الفشل نفسه في المقطوعات الأكثر إحكاماً في هذا الديوان الغريب، المختلط بالمقالات والـ «قصائد»، ومأملات حول أكثر الموضوعات تنوعاً، إلى حد أن أسماء «سيباستيان مرسيه» يسخره «قبعني الليلية»^(٧٠). فالشعر يهرب بقدر سعيه إليه، وهو - مع ذلك - غائب في توريته، على طريقة «دوليل»^(٧١)، كما في تميزاته المهمة. ويستنتج «إي. اجلي» - الذي درس قصيدة «أسي» - بعد أن يشير إلى أن بعض الموضوعات إنما هي موضوعات رومانسيكية سيتمتعها الشهرة «شاتوبريان» و «لامارتين» - أن «هذه الصفحات، عند مقارنتها بالـ «أملات»، تبدو ذات إثارة مفتعلة نوعاً ما، ولغظية بشكل خاص»^(٧٢). ويتم نفضيل «ليلية nocturne» له بعنوان «من الريف De la Cam-pagne»^(٧٣)، حيث يستدعي «مرسيه» - بتوفيق مؤكد - «الشعور الشهواني لحلم بقطة غير محددة» على حافة بحيرة. لكن «سيباستيان مرسيه» يستحق التوبة باعتباره رائداً في تاريخ قصيدة الشعر، في قصائد أخرى؛ أولاً، لأنه قدم - منذ عام ١٧٦٨ - في «أحلام ورؤى فلسفية» (التي جمعت

الرومانتيكية. وما الحديث في «أحلام بقطة غابة فئسين» إلا عن «التألق الشجي للزهور»، و «ظلال الغابات الضاحكة»، و «خبر الموج الجذاب»^(٧٤). وتكشف رسائل «مانون» الشابة الادعاء نفسه، والعدم الطبيعية نفسه^(٧٥).

ومع ذلك، يحدث أن يظهر الشعر في رسالة ما، لأنها - تحديدًا - أقل تكلفاً، فجلدة الانفعال ترفع رسالة «دوس» حول موت ابنته إلى مستوى الفئانية الحقيقية^(٧٦)، وكذلك الرسالة الأخيرة التي بعثت بها «كاميل ديمولان»^(٧٧) من السجن، أو رسائل «روسو» الشعرية إلى السيدة «هودينو». والرواية «عبر المراسلات» نوع أنعشت «هلوييز الجديدة»، وأنشاع في الأدب موجات من الفئانية والمحافظة. ألا تساهم رسائل «ورفير» (١٧٧٤) - الموجزة في غالبيتها والمنظمة جيداً، بل التي أحياناً ما تشكل نوعاً من المقاطع^(٧٨) - في تقريب هذا النوع من قصيدة الشعر؟ ويستفيد «سيناتكور» - عندما ينشر، عام ١٨٠٤، رسائل «أورسان» الوثيقة، من حريات نوع «بلا فن ولا حبكة»^(٧٩)، كي يمارس، بشدة، كلشميات الأسلوب الكلاسيكي المستعارة «ظلال المروج»، لا زوردية السماوات، وصفاء المياه»^(٨٠)، أو كي يفسر «تعبيرات يمكن أن تبدو جريئة»^(٨١)، وصياغات تصويرية أو تعبيرية، جريئة شعرياً بنفس جرأة تعبير «أصوات صامتة» للأشياء^(٨٢)، أو «اللعن العذب لأرض تشهد الغروب»^(٨٣). وهكذا يخترع «سيناتكور» - أكثر من «روسو»، وربما بقدر «شاتوبريان» أسلوباً رمزياً «تمتزج فيه الأحاسيس، الواحد بالآخر، ويمتلئ بالانفعالات، حيث يمتزج العالم المادي بالعالم الروحي»^(٨٤). ونهج الفن - هنا - ليس سوى شكل لا اعتقاد عميق في «انسجام عالم إلهي خفي في صورة عالم مرئي»^(٨٥). وهكذا يساهم «سيناتكور» في خلق أداة شعرية جديدة، يستغل «شاتوبريان» - إمكاناتها بعقيرة: أعنى الشعر الفئاني، للموسيقى، الإيحائي. ولكن هذا الشعر الذي ينساب ويتدفق بحرية في التأملات، وأحلام اليقظة^(٨٦)، والمراسلات، لم يعثر - بعد - على القالب الذي يصب فيه ليأخذ شكل القصيدة.

«جيسنير»^(٧٨)، مصطنعة تماماً: «وعاء» من ترابون، لغتهم باعثة، مثل حساسيتهم الزائفة.

وعلى وجه الإجمال، فإن الفائدة الرئيسية لكل هذه الكتابات هي التأكيد على الشهرة المتزايدة لمقطوعة الشعر القصيرة، التي تعالج موضوعاً محدداً. وفي فترات أخرى، وبدلاً من استخدام الشعر «المزخرف»، كان الشعر هو الذي يتناول موضوعات الريح أو البرقة. ومن المفيد - أيضاً - الإشارة إلى بدء الانفصال عن القصيدة الملحمية الكبرى («فينلون» - نفسه - سيحكم عليه «الأب بارتيليمي» بأنه «مغيب» و«ممل حتى الموت»، كما تقول «مسلم ديفان»^(٧٩)، التي تفضل له المقطوعات القصيرة، والأجزاء الـ «عابرة»: ذاتة ليس من الغريب معها نجاح «مقطوعات» «أوسيان»^(٨٠)، وأيضاً انتشار جرائد ودواوين المنوعات. ويذكر «سياميان مرسية» أنه «لم يعد في بلويس - تقريباً - من يقرأ مؤلفاً يتكون من أكثر من جزئين»^(٨١)، حيث تتم قراءة أو إعادة قراءة مقاطع من «أوسيان»، أعاد «سوار» طباعتها في «منوعات أدبية» عام ١٧٦٨، أو «روزنامة ربات الشعر» و«غزليات» التي تخاطب «جيسنير». وأن تكون هذه المقاطع القصيرة - في غالب الأحيان - ترجمات أو محاكاة، فهو أمر ذو دلالة.

الترجمة المستعارة وقصيدة الشعر

والواقع أن المترجمين هم أول من ألح على ضرورة تحرير اللغة الشعرية، ومنحها مزيداً من التسويع والتصوير. ويفسر «جيسنير» - خلال ترجمته «الجرة المحطمة» لـ «هيرير» - لماذا فضل «استخدام الكلمة الملائمة» - أي «جرة»، وليس «كأساً» أو «وعاء» - بدلاً من «كلمة رقيقة، وإن تكن مبهمّة، تتأخر والمعنى»^(٨٢)، وتحفل «المنوعات الأدبية» لـ «سوار» بالشكوى من العقبات التي تفرضها تقاليد اللغة «الشعرية» الفرنسية في الترجمة. فالفرنسيون «يسألون - بالمصطلحات المجردة والجافة والبيضاء - لغة لا تقبل إلا التعبيرات التصويرية والرائحة» (أي الشعر)^(٨٣). فكيف يمكن

معظمها في «قبحى الليلية» نماذج لـ «رؤى» قياسية، قابلة لتوجيه النشر نحو أسلوب معين من الغائزها الشعرية، على نحو ما سنجده في «الأحلام» لـ «جان بول»، وفيما بعد، في فرنسا، عند «نوديه» و«رايه» و«لامنيه» (ولن نذكر الشعر المروضى، وتأثير «مرسية» المرجع على «هوجو»^(٧٤)). وفيما بعد، أعلن - بقرة - في مقدمة «توليدات» Néologie، عن الآفاق التي يمكن أن تفتح أمام الشعر إذا ما تحرراً على التخلص من قيوده^(٧٥).

الشعر ملكنا، ومعهما حرّ وعلمنا أن نرسخ له سمات أكثر حيوية. إن كتاب الشعر هم شعراؤنا الحقيقيون عليهم بالجرأة، وسنعمل اللغة على قوة تعبير جديدة تماماً.

ويبدو أن «مرسية» - العاجز عن تحرير اللغة بنفسه - يدعو كتاب الشعر إلى التمرد على «الأساليب اللغوية الخاصة والتقليدية»، التي يعتقد ناعمو الشعر أنهم مجبرون على الحديث بها^(٧٦)، والتي عانى بنفسه من «ضرورتها».

ولم يكن طراز «الثريلة» - التي كانت وقتئذ في أوج ازدهارها - هو الذي سيقود إلى التجديد المطلوب: «ثريلة إلى الريح» من تأليف «مرسية» نفسه، و«ثريلة إلى الشمس» من تأليف «الأب ديك»، التي أدّى نجاحها إلى انتشار قصائد عدة على النسق^(٧٧) نفسه، «ترانيل» انتشرت هنا وهناك، في «أنكا Incas، مارمونتيل، وفيما بعد في «ناتشيز» لـ «شاتوبريان». كم من القصائد المتكلفة التي لا تخرج - على وجه الإطلاق - من إطار النقل، سواء باستلهاهم «ترانيل» «أوسيان» (إلى الشمس، إلى القمر)، أو «ترانيل» المصور القديمة. هذا الطراز من «القصائد» يظل - أكثر من السابقين - نمطاً جامداً، كتبياً حيث تمنح اللغة الكلاسيكية المستعارة، وتقاليد الأسلوب المتسامي، أية انطلاقة، وأية تلقائية.

ولنعترف - فضلاً عن ذلك - بأن الـ «غزليات» والـ «قصائد الرعوى» Bergeries، الشعرية، المستوحاة من

الهند المنتحطة، الباردة والجمدة، وساعة استخدام «الشعر داخل الشر» بالمعارض مع مبادئ «مارمونتيل» (٨٨) نفسه، محرك لدينا انطباعاً أليماً بالافتعال. وسنجد مزيداً من الفس والتصوير في «ترتيلة إلى الموت» الواردة في «ناتشيز»، حيث يذكر «شامبريان» - رغم هذا - لـ «أنكا» - بشكل خاص «ترتيلة إلى القمر» (التي تدعى بالكثير إلى «أوسيان» (٨٩). ورغم كل شيء، فطراز «الترتيلة» مشغل - بشدة - بعبء ديونه للماضى «الكتانى»، ولذاكريات الحقيقة، من أجل أن يصبح - في اللغة الفرنسية - شكلاً أدبياً أصيلاً (٩٠).

رثمة أصالة أكثر في الإيقاع وفي صور الشعر الذي يتخذ هيئة «آيات» (verses)، المستلهم من «الكتابة» شعر التوراة الإيقاعى، غير الموزون، الذى استحسنه «فينلون» (٩١) وعلق عليه «بوشو» (٩٢)، قد تمت محاكاته، لحسن الحظ، على سبيل المثال، فى «الكتاب الذى تجا من الطوفان» لـ «ميلفان مارشال» (٩٣) (مؤلف «روايات» محدودة الخيال حتى ذلك الحين) (٩٤).

- وجدتُ جمالاً أكثر مما وجدتُ من البراءة.
بين بنات البشر -

- إيهن يُفَتِّن برهافة، لكن لا يتحدثن إطلاقاً
بحكمة.

- إيهن يرقصون مع الإيقاع، لكن لا يعرفون
إطلاقاً السير مستقيماً (٩٥).

«الإيجاز، روعة الصور، ومؤثرات «التوازيات»، تجعل من هذه المزامير معارضات، بلا جدال، لكنها لا تقسم النكهة الخاصة.

وكان لابد - رغم ذلك - من الوصول إلى «الأغاني» Madécasso «الأنثى عشرة» التى نشرها «باربي» عام ١٧٨٧، لشهد ظهور صيغة شعرية أصيلة. ولأنك أن ذكرى «أوسيان» قد ساهمت - ومعها ذكرى أغنيات أهل «جزيرة بوربون» التى ولد فيها «باربي» (٩٦) - فيما تجده من

أن تنقل إلى اللغة الفرنسية التعبيرات الخارجة عن المألوف، وصور «بوشو» الجمرة؟ تتساءل مترجمه «بوسى» (٨٤)، وإن لفتنا لا تحتمل مسوحات كهذه؛ رغم هذا، كيف نمر عن الأفكار الرفيعة عندما يكون الأسلوب مكبلاً بالسلام؟. لكن، يمكن أن نجوب - على وجه التحديد - بأن المترجم يتحتم بحرية نسبية؛ فمن نعتى من خشونة الأسلوب، ونقص التحولات والتعبيرات التصويرية أو الواقعية، عندما نستعمله لحساب شعر يلقى، أو على الأقل - أجبني (٨٥). ماذا أقول؟ إنهم يستمتعون بهذا الأسلوب المتقطع والصياغات الشاذة باعتبارها «هتة» كثيرة التوابل، غرامية. وهو ما يوضح لنا - سلفاً - لماذا اتخذت محاولات «قصائد الشر» الأولى المقبولة - كلها، دون استثناء - شكل الترجمات المستعارة. إن مصطلح «ترجمة» أصبح ذريعة من نوع ما لجرة المؤلف، من أجل أن يضيف إلى أصالة الإيقاع والأسلوب بهارات غرامية.

ومن الطبيعى تعلقاً - من ناحية أخرى - أن يكون الكتاب - فى بحثهم عن بناء معمارى، وعن شكل واضح يسيطر على هذا الشر الشعرى، المهياً دائماً لإرافة أمواجه - قد فكروا، فى البدء، فى استعارة الأشكال المقطعية للشعر الموزون؛ فعادة كلت الترجمة لابد وأن تقودهم إلى تبني هذا الحل البدهى. وكفى أن تحمل كلمة «تقليد» محل كلمة «ترجمة»؛ وأن تبنى التناظر فى المقاطع، مع التماثل، والإيقاع، واللازمة التى تتبقى من قصيدة ما إن ترجم، تحافظ على وحدتها البنيوية. حيثذ، نللف فى طريق سيقودنا - رأساً - إلى الأناشيد الغنائية Ballades لـ «كوييوس برتران».

وهذه «الترانيل»، التى شددت على نواياها الشعرية، وهى تتحمل الترجمة (٨٦)، أو تقليد الأغاني المقطعية، كانت تبني - بطبيعة الحال - التقسيم إلى مقاطع. وفى «ترتيلة إلى الموت» (أحد أناشيد «أنكا» (٨٧)، بشكل «الترديد» الإيقاعى لتعبير (موت، مميت) - فى نهاية كل مقطع - نوعاً من اللازمة المهمة للمحتى ولوحدة القصيدة، ورغم هذا، فإن لغة

ناهاندوف (١٩٧٢)، وبدلاً من الترتيلة الملحمية، والإطباب، يكون «بارني» أول من أدخل الأغنية ذات المقاطع، بيناتها وإيقاعها، وتصويراتها الخاصة (١٩٨٠)، وبذلك، يظهر بوصفه رائداً قبل «شاتوبريان» و«أغانيه الهندية» بفترة طويلة.

قصيدة النثر في بداية القرن التاسع عشر:

من شاتوبريان إلى الرومانتيكية

ورغم هذا، فقد ساهم «شاتوبريان»، أكثر من الآخرين - نظراً لتوهج عبقريته - في تطوير القصيدة، أو بالأحرى - أغنية النثر. ولن أذكر هنا أية أساليب استخدمها كي يجعل من النثر أداة شعرية جديدة، ذات توافقات لم تسمع بها حتى الآن. لكنني أود الإشارة - أولاً - إلى أنه إن لم يكن قد اعتبر نفسه - أبداً - مؤلف «قصائد نثرية» (١٩٩)، فقد أبدى - في معظم الأحيان - نزوعاً طويلاً لجمع الانطباعات أو التفاصيل «الوصفية» في «مقاطع» حقيقية، ذلك التكوين الموجز الذي ينتهي إلى شذرات تشكل كلاً (بمقدرونا إعطائه عنوانين: «الريح في برتاني، رابعها إلى سينتي» (١٩٠٠)، و«قرب من قصيدة النثر» ومع ذلك، فقد عاتب «سانت - بوف» شاتوبريان على التأليف - «الصفحات»، وممارسة «نظام القطع الجميلة» التي يورعها - بلا تمييز - هنا أو هناك (١٩٠٩). وحقيقة أن «شاتوبريان» قد نشر قصيدته «ربيع في برتاني» مستقلة في «الحواليات الرومانتيكية» - وهي بالتأكيد عمل بارع - تجعل سانت - بوف - محققاً إلى حد ما (١٩٠٢).

ورغم هذا، فإن «أغنيات هندية» لـ «أتالا Atala» هي التي بشرت - سلفاً، وبشكل خاص - بتكرين وإيقاع قصيدة النثر، كما سيصوغها «ألونزوس برتران». ومثل أسلافه، يتذكر «شاتوبريان» «لوسيان» والثورة، لكننا نظن أن هذه المقاطع الموجزة - بمؤثرات التكرارات واللوازم الغنائية - تدن بالكثير للأناشيد، والأغاني العاطفية الشعبية المفرومة في عصر الترجحات في العديد من الجرائد، والتي كان «شاتوبريان» يؤرخها دائماً (١٩٠٣). وتقدم أغنيته «أتالا» الهندية (أغنية حب

سعى الأسلوب إلى تصويرية معينة، وتفاصيل مميزة، وتعبير مفاجئ أو إيجازي، ولا يخفى «بارني» تنوع إيقاع العبارات حسب الشعور أو الفكرة المراد التعبير عنها، وكل من هذه القصائد القصيرة (بعضها يأخذ شكل الحوارية، والآخر يتكون من مقاطع، وبعضها مختصر للغاية) تتمتع بطابعها الخاص، وبوحدها: ها نحن - الآن - أقرب ما يكون من قصيدة النثر الحقيقية، طالما أن الترجمة المستعارة يمكنها - دائماً - أن تظهر، تحت قناعها، الوجه العاري للشعر الأصلي.

وسلاحظ - في القصيدة التالية - الإيجاز، والتصورية، وبساطة الأسلوب، وأيضاً وحدة البنية، والمقطع الأخير يستعيد الأول، وينتهى الأغنية.

الأغنية الثالثة

كم هو عذب النوم ، خلال الحر ، تحت شجرة
كثيفة ، وانتظر أن تأتي لنا ربيع المساء
بالندوة

أيتها النساء اقترين ، وفيما أستريح هنا تحت
شجرة كثيفة ، أفعمن أدنى بعمقك المديدة:
أعدن أغنية الفتاة عندما تجدن أصابعها
الضفيرة، أو عندما تطرد - وهي جالسة
بجوار الأرض - العصافير الشوهة.

فالغناء يبهج روعي، والوقص - بالنسبة لي
- في نفس رقة القيلة تقريباً. فلنكن خطواتكن
وانية ، وحاكين أرواح المنعة والانغماس في
البهجة.

رياح المساء تقوم والقمر يبدأ في التالق ، عبر
أشجار الجبال، للتهدين ، وأعدن الطعام .

ويستخدم «بارني» - بنجاح - تأثير الازمة، أو اللوازم الغنائية، المشتملة من الأغنية الشعبية (وهكذا في التشيد الأخير، المكون من ستة مقاطع تنهي كلها بالعودة إلى الهجاء نفسه، «ناهاندوف» آه أيتها الجميلة

لكن الوقت لم يكن بعد، ومنشده - على التقىض - كيف يسير، في أعقاب «شاتوبريان» عدد لا بأس به من المقلدين؛ فكل من لم يعد يرغب في الشعر الكلاسيكي، ولا يملك ما يكفي من الأصالة لمخلق شكلاً خاصاً به، يستعير الإطار المريح للترجمة المستمرة، ليعبر بالشعر صياغات وإقاعات قادرة على المنافسة المتحصرة مع تلك الخاصة بالبحر السكندري. ومحاولات كهذه - تقتصر إلى الأصالة - تثبت، على أية حال، أن هناك جهداً متواصلًا - منذ بداية القرن، حتى الرومانتيكية - لتجديد الشكل الشعري.

والحق إنه في السهل الأدبي الكتيب، الذي يحتد من عام ١٨٠٠ إلى ١٨٢٠، لا يظهر سوى عدد محدود من الشعراء. ومن الشعر إلى النثر، لم يعد هناك ما يقال إلا عن الشعر المنظوم، غير أن مبدأ مقطوعة النثر القصيرة ذات المزايع «الشعرية» قد أصبح مسلماً به، على نحو ما يشهده ميلاد **(روزنامة النثرين)**، التي ستشر سنوياً - من عام ١٨٠١ إلى عام ١٨٠٩ - عددًا لا بأس به من القطع النثرية الخفيفة، ذات طراز مماثل للمقطوعات الشعرية المنظومة، المنشورة في **(روزنامة ربات الشعر)**، حيث يقدم النثر نفسه باعتباره نظيراً للشعر، «أليس النثر شقيق الشعر»؟^(١٠٦). وترجمات وتقليدات، وترجمات مستعارة، تزدهر فيها^(١٠٧)؛ أما الباقي، فخرافات مأثورة، وصور رمزية، وحكايات خرافية، تواصل - بسوء الحظ - التقاليد شبه الكلاسيكية، وتستعير من الشعر لفتة الأكثر تقليدية، وزخارفه الأكثر ذبولاً. ولكن، كم سيكون من الصعب التحرر - إذن - من مثل هذا الأسلوب؛ «النفس المتشد للكلب «بروكس» المشتعل لم يعد يحلف عشب السهل، ولا مثوى الأسماك القاسية»^(١٠٨) أما أن نرى - في هذه القصائد الزائفة - ما هي عليه فعلاً، فهو ما يعني الكثير من الطرف الفارغة والطنطنة الصوتية!

وفي الحقبة نفسها، نجى «مدام دوستال» بالمد إلى الطاحونة، فتؤكد على إمكانات النثر المصددة^(١٠٩)، وتعلن أن «أفضل شعرائنا الغنائيين في فرنسا هم - ربما - ناثرون

لخاروب، وأغنية لئالا المهارية»^(١١٠) أسلوبين استخدما منذ زمن بعيد جداً في الأغنية (وحتى في للزامير والتسوية، من قبل «١٠٥»)، الأول، تكرار الجملة الأولى في نهاية النص بطريقة «تغلق» القصيدة، وتوفر لها ما سسميه وحدة «دائرية» *cyclique*، متعارضة مع السور المستقيم أبداً للنثر - هذه «العودة الأبدية» هي، في الواقع، من خصائص الشعر، والشعر الذي يقنى بشكل خاص، والأسلوب الثاني هو اللازمة الضالعية، التي تعود بين كل المقاطع، فتصنع الأغنية وحدة الانطباع، وذلك بذكر صياح البيت؛ (سعداء هم من لم يشاهدوا أبداً دخان الأعياد من الخارج، والذين لم يجلسوا إلا في مأدب أبائهم).

وستتاح لنا الفرصة لتحدث عن التأثير الذي مارسه هذه الأنبيد الهندية على «ألونزوس برتران»، إضافة إلى «بردى الأحرار» الشهير لـ «شاتوبريان»، الذي استطاع فيه - باستلهم أغنية «ريبر لودمروج» الاسكتلندية - أن يكرها، ويختصرها إلى الموضوعات الأسامية، ويمنحها إيقاعاً فعالاً ووحشياً^(١١١). فإمة قيمة حقيقية نستطيع أن نعزوها إلى هذه الاقتباسات؟ ينفي «ديوس سرفيان» - الذي درس، نجني كتيب نثر «لئالا» - أمة قهجة شعرية عن «الأغنيات» الهندية، بسبب القيود التي يفرضها الإنفاق الطبيعي للكاتب، والبحث عن «التصويري»، وعن «الطابع الخاص»^(١١٢)، وي طرح رفضه لقصائد «برتران» و«بودلير» النثرية، بحجة أنه يمكن تشبيهها بهذه «الأنشيد»^(١١٣). مبالغة مزدوجة كما يبدو؛ فإذا ما كان حقيقياً أن جهد التقليد يسير - في أغلب الأحيان - في اتجاه معاكس للعملية الشعرية، فلا نستطيع أن نطرح التلقائية وعيوب المتطلبات (الفنية) على أنها قاعدة مطلقة؛ إن إحكام الشكل، والسيطرة المنيّة، وتقنية «القصيدة القصيرة»، هو ما يؤثر اهتمامنا هنا، حتى لو أدى ذلك إلى بعض الافتعال في الأسلوب. ومن ناحية أخرى، يصعب التأكيد على أنه ما من قصيدة نثر، يحكم تكرارها من مقاطع، لا تنطوي على قيمة شعرية؛ سيكون دور «برتران» - بالتجديد - هو تخليص قصيدة النثر من متطلبات التقليد أو المعارضات، ومنحها والأصالة والخصائص نفسها التي لقصيدة النظم.

الحياة، والمعرفة، وكآبة المصير الإنساني (وفي الأرض ما يشبه
أينما طويلاً يوحف من جيل إلى جيل، منذ أول الفاتين
ووصولاً إلينا نحن...) (١١٨)، حيث تغرقها دائماً نبرة
البوح الشخصي (كتب «بالنش» «شظايا» إر عجيبة أمل
عاطفية): «لو إن هذه «الشظايا» النحلي كانت مكتوبة
بالشعر، بدلاً من النثر [هكذا كتب «سانت - يوف»] لأذهل
بالنش لامارتين في إبداع قصيدة الرثاء التأملي» (١١٩)
ويمكننا أن نضيف أن أول «شظية» من هذه «الشظايا» -
رغم أن موضوعها ليس جديداً تماماً - (١٢٠) - تشهد على
إرادة قوية، تنعكس في تقسيمها إلى عشرة مقاطع شعرية،
وتكرارها للتعبيرات:

لماذا تاتين، يا نسمة الربيع - وتهمسين، في
أذني بتحية الصباح النهارية ؟

تاتين لي حثاً بآريج الورد الرقيق - لكنت
تسبب أوهام المستقبل الضاحكة .

لقد جرعت أن السعادة نبت غريب ، ينمو في
حقول السماء ، ولا يمكنه أن يتأقلم على
الأرض - فدعيني، يا نسمة الربيع -

لقد بنا - النثر - في هذه الحقبة - اللغة الوحيدة
الممكنة للبوح والرثاء: فقد أصبح الشعر الكلاسيكي العظيم -
على نحو مؤكد - شكلاً طائفاً وجامداً، صالِحاً للشعراء
الرسميين (ليبران وسوميه وبازور لورميان)، وسعد أبهة
الملحمة، التي ستهمها أول حجة رومانتيكية.

فجر الرومانتيكية وقصيدة النثر

تكشف الرومانتيكية الرواية - في بحثها عن شكل
أكثر ملائمة مع الطموحات الجديدة - من التجهين: فمن
ناحية، قمة ميل ما دائماً ما يتزايد إلى الأدب الأجنبية،
وخاصة «الأناشيد» والـ «لييد» (Lied)، والأناشيد الخنائية

(١) Lied: أغنية صبية للآلة.

الكبار: بوسويه وباسكال وفيلتون وفيلسون وجان
جالد... (١١٣). أما الإصحاح التي تقدمها - في «أناشيد»
كورين (١١٤) - لنظرية النثر «المتجاسر»، واللغة الانفعالات
التي يستدعيها المسابقة (١١٥)، فتؤدي بنا إلى الاعتماد بما
يكفي عن الموضوع: فنكورين تتحدث في «الرجالاتها» بلغة
الخطيب المصنع، حيث الإيديولوجيا والتشويق بالكلام لا
يتركبان إلا حيزاً ضئيلاً للخاتمة والعاطفة.

وفي «بلاد الغال» لـ «مارشيني» (١١٦)، نجد بضع
محاولات - في «الأناشيد» أو «البردي» bardit، النثرى -
تستلهم، بشكل ظاهر، «شاتوبريان»: هكذا في «المعهد
الأول»، «أغنية غالية» (السرد الأول)، و «أغنية الشمراء
البطوليين» (السرد الثاني)، و «بردي الأحرار» (السرد
الثالث)، و «نشيد فائز كركي» الذي يستعيد - مرة أخرى -
بعضة موضوعات من «أغنية» رينير لودويج (السرد
السادس)، و «أغنية الخطوبة» (السرد العاشر). **يستخدم**
«مارشيني» - بعد «شاتوبريان» - الترتيب في مقاطع،
واللوازم الخنائية (في «أغنية الشمراء البطوليين»، تتكرر في
نهاية كل مقطع لازمة: «محاربونا شربوا من الكأس النامية»،
وتلقى حجر «توتاني» قسّمهم»، وإعادة العبارات (التي تكرر
الجملة الأولى، في شكل كورس، في «أغنية الخطوبة»).
وربما يكون نجاحه في محاولاته في «الأناشيد» المنفحة
والتصويرية أكثر من نجاحه في «نثره الشعري» - ذلك النوع
الذي سيصبح، بالنسبة إلى «فيكتور هوجو»، رمزاً بنيفاض:

خذْ حذوك من مارشينيّس؛ فالنثر الشعري
هو أخدود يرقد فيه العجوز وييجاز
الضامو... تظن نفسك بريلا لكنت لست إلا
قستريس (١١٧)

ويمكننا أن نفصل على «الرجالات» كورين
التفصيلية، و«أناشيد» مارشيني المتكلفة نوعاً ما، «شظايا»
بالنش التي كتبها عام ١٨٠٨: فمن نستشعر مجيء غالية
أكثر حميمية، وأكثر بساطة، لدى قراءتنا هذه التأملات حول

الشعبية، التي تعددت ترجماتها. ولغة - من ناحية أخرى - رغبة شورية، يتزايد تحديدها، تتعلق بشكل الشعر ولغته. يفرود الاتجاه الأول - عبر الترجمة والتقليد - إلى الأناشيد الغنائية ballade في ثمر منغم، وسيقود الثاني إلى تنوير اللغة، وإلى وضع قبة حمراء على القاموس القديم، وأيضاً إلى تحطيم الأطر الجملة للبحر السكندري، في حجة طائفة.

وبفضل الفولكلور الذي توافد إلينا عبر الترجمات، نفقت حواء جديدة في الشعر الفرنسي، الذي أصابته الأكاديمية بالأحياء إذ تواصل - عام ١٨١٩ - (المختارات الصربية) لـ «هوميروس»، وعام ١٨٢٢ (الأغاني العاطفية الشاريسية) وفقاً للرومانسيرو الأسباني لـ «أويل هوجو»، وفي ١٨٢٤ (الأناشيد الشعبية لبرنات الحديثة) لـ «فرويل»، وفي ١٨٢٥ «الأناشيد الغنائية والأساطير والأناشيد الشعبية لإمجلترا واسكتلندا» لـ «فريدريك فلركون» - إحصاء غير مكتمل (١٢١) - وهذه الأغاني والأغاني الشعبية الغنائية (١٢٢)، بمقاطعها ولازماتها، ولقاعها للتميز، وأيضاً بلغتها الحية التصويرية والمجازية، هي النماذج التي سبقتها قصيدة الشعر في بلغتها. ولأن جميع هذه الترجمات مكتوبة تترجم فكيف يمكن أن يفيد الشعر الكلاسيكي، بزخرفته ونقوشه، من ترجمة أناشيد يونانية، غالية، بسيطة أو بدائية؟

وأول مجلة أفلحها رومانسيكيو المستقبل كان اسمها - ولشعرية الأشياء - (لو كونسرفاتور le Conservateur - الحافظ). والحق أن نظريات الإخوة «هوجو» - السياسية وحتى الأدبية - لم تكن تنطوي على أي شيء ثوري بعد، وعدد الترجمات أو الاقتباسات إلى الشعر - بالعديد - الذي يكشف عن الجهد المبذول لتجديد وإعاش الموضوعات والأشكال الشعرية. وإذا ما كان هؤلاء الشبان - على ما كتب «ج. مارسان» - «لا يرتبطون بنظرية ماء غائتا نشمر» على نحو عجيب، بما يتفرون منه: السطحية في كافة أشكالها، والتجهيل للحقائق، والخطابية التي عفى عليها الزمن - انتمية إلى مدرسة الإمبراطورية - بعلامات تعجبها، واستعاراتها، وشطحاتها للمحجر، وأغاريدها

الرخيصة... (١٢٣). وهم لا يملكون أيضاً إلا التهمك على (روزنامة ربات الشعر (١٢٤) البالية، وكل حماساتهم موجهة إلى شعر «أرسيلان» الذي يضعونه في عداد أكبر شعراء الملاحم (١٢٥). وسرى «أوجين هوجو» يستهم «أرسيلان» ليكتب «مبارزة على حافة الكارثة» نثراً، مدعياً أنها قصيدة لرسية Erse، فعالية ولهاجوز، وصونيات غشنة، مثلما هي للشاعر التي عبر عنها، والتي تميز هذه القصيدة التي رأى فيها «سانت - بوف» «رمزاً كاملاً لمصير كتيب» (١٢٦). (وقدم مساهم آخر - «ل. ث. ب. (بيليسيه)» - إلى (لوكونسرفاتور)، اعتباراً من مايو ١٨٢٠، ترجمت واقتباسات تتألف، هي الأخرى، من مقاطع، «الهولان» Le Hulan، المقبسة من البولندية، و «الفندي والمسافر Le Ven-adeen et Le Voyageur»، وهي حوارية تقلد عوالم بريتون الواطئة، ومقبرة لوبان» إلخ (١٢٧). ورغم أنه فشل - جزئياً - في بجهته عن الطابع المحلي، وتخلص - بمصعوبة - من المفردات «الشعرية» لذلك الزمن («برونز معابدنا» «مصور كتيب»، «حماسة روعة»، «شمة» - على الأقل - جهد البناء والاختصار في مقاطعه، ونهاية «الهولان» ذات إيجاز نال:

ألقى بجده في نهر مجاور. وفي اليوم التالي،
منذ فجر اليوم، عندما علم الأصدقاء بمصيره
الحزين، بحثوا عنه بحماسة ورعة، ولكن النهر
- خلال الليل - كان قد تابع مجراه نحو
البطريق.

وقد تمثلت الاتجاهات الجديدة في (ربة الشعر الفرنسية Muse Française)، التي أعقبت (لوكونسرفاتور) و أصبحت «مقر قيادة الرومانسيكيين» (١٢٨) وفي ١٨٢٢، يطلب «أ. ديشام» - «المساهم المنتظم الوحيد» والمدير الحقيقي، فيما يبدو (١٢٩) - ومن الشعراء ألا يقتلوا الكلاسيكيين دائماً، بينما تتكشف أمامهم الحقول الشاسعة - «من ملحمة هوميرو إلى القصيدة الغنائية الاسكتلندية» (١٣٠). ويلج «هوجو» - من جانب - على الفكرة المعقدة التي تفيد

فقد كل أثر لهم تقريباً^(١٣٦). وهكذا، يعاد إلى الشعر الفرنسي «طرق التعبير المتنوعة، والقطع الجري، والتصورية»^١ وهو ما سيكون، كما نعلم، من عمل «فيكتور هوجو». لكن «هوجو»، إذا كان قد أظهر ميلاً نحو الدراب الشعرية^(١٣٧)، في هذه الفترة، فإنه كان - بالأساس - مؤيداً لحرية الشاعر المطلقة. فالشعر، في الواقع، «لا يكمن في شكل الأفكار، لكن في الأفكار ذاتها»، كما سبق أن قال في عام ١٨٢٢^(١٣٨). وستصل - عام ١٨٢٩ - إلى مقدمة «شقيقات» الشهيرة :

ليمحض الشاعر حيثما يريد، وليجعل ما يحلو له،
فننك هو قانونه. وسواء أكتب تترًا أم شعراً،
نحت الرخام، أم صبب أعماله بالبرونز... فذلك
رائع. فالشاعر حر.

ولا شك أن «فيكتور هوجو» على حق، إذ «لا يوجد سوى نقل واحد يمكنه أن يحمل كفة ميزان الفن، إنه العبقرية»^(١٣٩) وطالما أن الأعمال العبقرية لم تحقق الإصلاح الرومانتيكي، وتجعل الميزان يميل لصالح الشعر المتحرر، فلن تصل تلك النظريات شيئاً لصالح الشعر، سواء أكان نظماً أم تترًا. فآلة محاولة - بهذا المعنى أو ذاك - لا يمكن إحداثها مبقاً.

كان الشعر - إذن - يبحث، في فجر الرومانتيكية، عن طريقه. وستنشر (حوليات رومانتيكية) - من عام ١٨٢٣ إلى ١٨٣٦ - وبلا نظام، أشعاراً وتترًا، كانوا يمارسون فيها - بالنسبة إلى التتر - نظام «المقاطع» (الـ «شتوبريان» و«ماشيتجي» و«لاميه»^(١٤٠))، التي سيكونون منها - حسب ما يقول الناشر عام ١٨٢٥ - «مجموعة مختارات أدبية معاصرة»^١ وهو ما سيؤدي إلى البحث عن المقطوعة القصيرة، المعبرة والمرونة جيداً، التي تشكل كلاً واحداً. وإضافة إلى هذه «المقاطع»، المتنوعة من أعمال أكثر طرلاً، فإن الكثير من المقطوعات المستقلة بذاتها، كأغنيات أو قصائد غنائية (مترجمة أو مقلدة لأعمال أجنبية في أغلبها) ترتبط - الآن - بطراز قصيدة التتر: ترجمة «الصيد» لجوته،

فناء الآداب، مثلها مثل الحضارات التي تعكسها، إنها تتلاشى «مع الأجيال التي عبرت عن عاداتها الاجتماعية وميولها السياسية». ولذلك، يصبح من البعث أن «يحاول عند محدود من ذوى العقول الضيقة إعادة الأفكار العامة نحو النظام الأدبي الخزون للقرن الماضي»^(١٣١). وتتعرف - أيضاً - على فكرة التطور التي عبر عنها «ستاندال» - في الفترة نفسها - في كتابه (راسن وشكبير)؛ وستقود «ستاندال» إلى إعلان الحرب على الشعر الفرنسي، لأنه «وكما يكرر في عشرين شكلاً مختلفاً»^١ لم يعد البحر السكندري على الأغلب - في أيامنا - إلا متاركة للبلادة^(١٣٢)، ويمتدح الوزن الشعري استخدام الكلمة المحددة، والعبارة الملائمة^(١٣٣).

إنها حقبة الأزمة، حيث سم يتحرر الشعر بعد «تأملات» لامارتين، و«الشائيات» و«الشرقيات» لهوجو، حافظت - في عمومها - على الأشكال الكلاسيكية. ولكن، لأن الضغوط قد أصبحت من الشدة إلى حد الشعور بقرقرة أطر البحر السكندري، فسيطرح - مرة أخرى - التخلي عن الأشكال المنظومة، وتحرير الشعر لصالح التتر. والأدب الجديد (مثل ما أبدعه شاتوبريان ودي «مستأيل ولامنيه») - على نحو ما يكتب «هوجو» عام ١٨٢٤^(١٣٤) - هو من عمل «كتاب التتر». ويضيف «أ. د. ديشام»^(١٣٥)، «إن شعر القرن التاسع عشر الحقيقي قد غزا فرنسا عبر التتر». ولهذا، رأى البعض أن عهد نظم الشعر قد انتهى من الآن فصاعداً، وأن «التتر - الذي لا يروق مسيرته شيء، أو يقلل من سلاسته. أو يجد من مناهمه، أو يحصر تأثيره - يبدو أكثر جدارة بالاستسلام لدقة الذكاء للمنمقة، أو لتقلبات الخيال الضمجرة». (ذلك ما نقرأه في «المجلة الفرنسية»^١، في يناير ١٨٢٨)؛ وبالنسبة إلى الآخرين، مثل «أ. ديشام» - الذي يمكن اعتباره مؤلفه «مقدمة للدراسات الفرنسية والأجنبية»^١ بياناً للشعر الرومانتيكي - فلا يجب التخلي عن الشعر، ولكن لابد من تحويله على طريقة «شيبويه»^١ الذي «أعاد إلى شعرنا استقلالية الوقفة césure والتعدي enjambement، وهذه الأشكال الإحصائية وذلك المظهر الفتي والحيوي، بعد أن

ابتداءً صرف من «نوديه»^(١٤٧)، تتكون هذه القصائد من مقاطع قصيرة، في نثر «أخذ شكل الشعر» عن قصد، وفيها تصبح الغنائية حجة قوية، إلى حد ما، على أصالة العمل كله.

وتعرفنا حيلة «نوديه» هذه إلى الحديث عن حيلة أخرى شهيرة، أفرقت الكثير من الحبر بشأنها، وهي قصيدة «مريميه» - «جورلا» - المنشورة عام ١٨٢٧. إنه بالقطع عدسة، هذا الذهن من الأنشيد الغنائية «الإليرية» II- Ilyriques* (والمكتوب في ١٥ يوما، كما يقول «مريميه» I)، بعد قراءة «رحلة إلى دلتا دي فوريس» (الذي سبق أن استخدمه «نوديه») باستخدام نثر استطاع علامة لأمي التعرف فيه - كما يبدو - على «وزن الأشعار الإليرية»^(١٤٨)، حيلة برعة تماماً - مع ذلك - تستعيد تقنية ترجمات قدم بها «فورييل» و «لوييف فيشار» و «نيمبوسين ليموسيه»، مع ترتيب المقاطع، والخاصة الغنائية، بل حتى الأدوات المقيدة نفسها^(١٤٩). لكن ما يهمنا من هذه الممارسة - على نحو ما يقول «أ. مارسان» عن حق في طبعه - هو الهدف العميق للمؤلف: أن يكشف له «الكلاسيكيين» الباريسيين، الصفايين** والمتصنعين، «ما هو النصف، والفضيلة، والسذاجة، والحب المتوحش، وأيضاً شجاعة الجنس الإنساني»^(١٥٠). لقد أشاع «مريميه» في الفن مشاعر أكثر عنفاً، ومنحه تسبيراً أكثر جرأة. ويظهر «ديفاتوميتش» - عبر مقارنات عدة صادمة^(١٥١) - كيف يلجأ «مريميه»، فيما يتبع الإيجاز والقوة، إلى الاختصارات والمفارقات، و«يزيل» عن النصوص المستعملة من «فورتى» طلاء القرن الثامن عشر، فيلغي النعت الذي لا نفع فيه، والزخارف التقليدية. إيجاز، وطاقة، وتصورية، وعلم من المزايا «الرومانتيكية» التي تتناقض مع تركيب العبارة الباهتة لناظمي الشعر من الكلاسيكيين الجدد؛ ويمكن القول إن «جورلا» قد زعزعت اللغة الشعرية بهزة حاسمة.

و «أغنية مورلاكية»* و «قصائد عاطفية إسبانية من المؤر»، ومقطوعات لـ «بلمسيه»^(١٤١) و «ألفونس راييه» وفي عام ١٨٢٠، «الكورخ القش» لـ «برتران». وفي حوالي عام ١٨٢٠، مسند - في الدفاتر التذكارية التي نشرت موضوعها (مثل «الألبوم الأدبي»^(١٤٢) أو «الدفتّر لـ كاري الفرنسي»^(١٤٣) - مختارات شعرية مماثلة للأغنيات والأنشيد الغنائية والمقطوعات. ولا يجب أن ننسى - أيضاً - أن أول ناد رومانتيكي قد التفت حول «نوديه» حوالي ١٨٢٤ «نوديه» الذي سميت الهجوم - في مجلد عام ١٨٢٧/١٨٢٨ من (حوليات رومانتيكية) على القافية والونقة^(١٤٤)، والذي قام - في (تأملات الرهبة) (١٨٠٣)، وفي (أحزان) (١٨٠٦) - بمحاولات في «النثر الشعري»؛ وها هو يؤلف قصة رائعة أدبية من النوع «السوداوي»، وغزيرة غريبة في البناء الشعري والرمزي، في الوقت نفسه - أقصد «سماراً، سماراً»^(١٤٥)، حيث الرؤى العذبة أحياناً، والمرعبة أحياناً، تمتزج وتترابط، تختفي وتعاود الظهور، مثل العناصر الموسيقية، وتحتوي - أيضاً - على استهلال وخاتمة، تستدعي بناءها هي مقاطع خالية، باتجاه قصيدة النثر:

آه، كم هو عذب يا «ليزديس» أن يكون الرنين الأخير للجرس، الذي ينقضى في أبراج آرونا، قد دق منتصف الليل، كم هو عذب أن أتى لاقتحم منك الفراش الذي ظل وحيداً طويلاً، والذي حلمت بك فيه طوال علم؛ أنت لي، يا «ليزديس»، والعفوية الشورية التي كانت تقسم نومك العذب؛ نوم لوديتزو لن تخيفني أبداً بهيبتها!

ونبني أن نضيف أنه بعد «سماراً» - التي نشرت باعتبارها سرّاً مترجماً عن «السلافية» -^(١٤٦) ترد ثلاث قصائد سلافية أيضاً، والثانية منها «امرأة آزان» قصيدة صربية كروائية أصيلة، في حين أن الأولى - «سبالاتان بك» - هي

* سبة إلى «إليري» Illyrie، الاسم القديم لمنطقة شمالي البلقان.
** Purists الصفايون، من يتكلمون المرحس على صفاء اللغة وثباتها.

* سبة إلى «مورلاك» Morlaque، وهي سبقة في بلجيكا.

حوالي عام ١٨٢٧، وتم تأليف الجزء الأكبر من «جسبار الليلي Gaspard de la Nuit عام ١٨٣٠. لكنني لود. قبل تناول مبدع قصيدة النثر. أن أستخدم كتاباً آخر، الخرم الطريق نفسه تقريباً، في الفترة نفسها، واكتشف. من جانب، رغم موته المبكر. صيغة مبتكرة لم يتسع له الوقت لتطويرها تطويراً كاملاً.

الفونس وايه

نشرت (حواليات ورواية شبيكة)، عام ١٨٢٥، مقطوعتين لـ «رايه Rabbe»: «الستور»، مترجمة عن مخطوط يوناني، و«خجر المصور الوسطى»، مترجمة عن مؤلف مجهول. فالأمر يتعلق مرة أخرى. إذن. بترجمة مستعملة؛ فهذان المقطوعتان. إضافة إلى «الرافعة أو «الطوفان» المستعملة من نقش جداري قديم»^(١٥٧). منظومة في «مقاطع، وأسلوبها لا يزال «كلاسيكية» وتقابلياً: «استطيع أن توحى بمفاتيح إلى لعبة الأمواج»^(١٥٨)، «تغلي من اهتمامك اللاجدي بترك»^(١٥٩). ولا شك أن الميل إلى الهيكلية. التي ظلم غالبية هذه المعارضات. تشوه تأثير «شبيكة»، الذي كان ناشره «ه. دي لاثوش» واحداً من أوائل أصدقاء «رايه» الباريسيين. وفي «الستور»، كان «رايه» لا يزال يذكر شخص «الستور» التي رسمها «شبيكة» في «الأعمى»، وبشكل خاص في «السمك» أوروبا «ويديو مرياً» بالمقابل. أن يتذكر «م. دي جيرارد» وايه، أثناء كتابته «الستور»، التي يحمل سنزى آخر مختلفاً تماماً).

ولو لم يكتب «رايه» هذه المعارضات للمصور القديمة، لما قدم لقصيدة النثر شيئاً جديداً ذا بال. ولكن ينبغي. أولاً. أن نضم إليها «خجر المصور الوسطى»، وخاصة «الفيلون»، التي يتم مفهومها. إن لم يكن تغليها. بأنه أكثر نرفداً في «الفيلون» حلقة غريبة في الأفكار والنية: «آه يا غليون! الطرد، وأبعد هذه الرغبة الطموحة والمشوومة للمجهول والخاضع»^(١٦٠). إن نعمة كهذه.

وبنية هذه «الأنشيد الغنائية» لا تقل أهمية. فبالقطع، من المهرن ألا يكون الشعر الشعبي المصري الكرواني قد عرف المقاطع (وهو ما يخبرنا به «إلهانوفيتش»^(١٥٦)). ولا يقل عن ذلك دلالة أن نرى «مريميه» وقد استخدم. بكثرة. التنظيم في مقاطع والمصحوب، في العالب، باللازمة؛ هكذا في «شيد الموت» الذي يلحن، بلا شك، لقصيدة «بورجيزا الشهيرة «البنور»» بالازمتها المتكررة، ثلاث مرات: «وداعاً، وداعاً، مع السلامة! هذه الليلة القمر في اكتماله، والرؤية واضحة، ليعثر على طريقه. مع السلامة»^(١٥٣). إن البحث عن التماثلات، والانشغال الشديد بتحديد البنية، أمران محسوسان في مقطوعات «مريميه» الأنصر بكثير من مقطوعات أسلافه؛ تتكون «عاشقة دانيش» من خمسة مقاطع متماثلة، كل منها مكون من ثلاثة أجزاء (وأعطاني أوزاب خانمًا ذهباً مرصعاً، وأعطاني لوديمير فلسوة حمراء مزخرفة بالأوسمة، لكنني أحبك، يا دانيش، أكثر منهم جميعاً»^(١٥٤)، وتعيد «العين الحاسدة» المقطع الأول. في شكل لازمة. في نهاية كل المقاطع التي تتالي^(١٥٥)، ويتم ضبط وزن «الباركارولس» بالعمود المنتظمة لكلمتي «يسوميو، يسوميو» اللتين يقترن أنهما تؤكدان في اللغة الإليرية الحركة المنتظمة للمجدافين^(١٥٦). فهذا. بالطبع. ثمة محاكاة لأسلوب الأضحية، وأشكالها الثابتة وتكراراتها، التي تتوافق مع استعداد اللحن نفسه؛ لكن ضرورات المعارضة لا يجب أن تخفى هنا جهد «مريميه» الواضح لنسج «أنشيد» الغنائية شكلاً وبنية فنيين.

وفي عام ١٨٢٧، تم العثور على قالب قصيدة النثر/ إنه قالب «النشيد الغنائي Ballade» ذي المقاطع «لوحزة صاماً» والحكمة البنيان، ولم يعد يالياً سوى أن يصب فيه محتوى شعري أكثر أصالة من المحاكاة أو الترجمة المستعملة، وأن تحمل القصيدة الغنائية الفرنسية محل الأجنبية، سواء أكانت تاريخية أم غنائية. وقد كتب «برتران» مقطوعاته الأولى

١٥٦ أعتة بنسجها بخار «البنية» في إيطاليا

«أسطورة القرون» (١٦٧). وكيف لا يستدعي - فيما يخص المثاليين - الذين يزخرفون مستودع المظلم الغريب (جرايم الملوك ومصائب الشعوب، والديانات المختلفة التي كان بعضها يشعاً في دميته: الممارك الدامية، والطرايع، والجماعات)، و«حائط القرون، حيث تميز عين «هوجو» البصيرة:

المصائب، والآلام، والجبل، الجوع،

لخرافات، والعلم، والتاريخ..

أو - فيما يخص موجز التاريخ العالمي، الذي يقدمه المقطع الأخير من «سيزيف» - «عرق القارات المنسية... اكتشاف العالم الجديد»، و«تحذير أحلام اليقظة»؟

.. والقارات الكبرى، المستثناة بالضباب،
الخضراء أو الذهبية، ظلتها المحيطات
الكبرى بلا انقطاع...

.. صوت العالم الجديد قديم قدم العالم
الغابر.

.. ولا تبهر المقارنة مفتعلة، حتى لو افترضنا أن «رايبه»
و«هوجو» ولدان - معاً بشى ما إلى الثورة، وربما إلى «س»
مرسية (١٦٨)

كان «هوجو» صديقاً لـ «رايبه»، وكتب مقطوعة من الشعر المنظوم للطبعة الأولى لأعماله عام ١٨٣٥ (المصادرة بعد وفاته). وبعيداً عن أية قضية تتعلق بالتأثير، فإن حقيقة إطلاق صفات «رومانتيكي» و«هوجوي» (نسبة إلى «هوجو») على مجاز ثري كتب قبل عام ١٨٣٠، لهر أمر لاقت تماماً. ونأسف - أكثر من ذلك - على أن هذه المحاولة الأخيرة ظلت بلا اكتمال، وبلا مستقبل. وسيصبح «رايبه» - فيما بعد - رائداً لنوع سيكون على «هوتران» أن يشهره، وإن يكن بطريقة مختلفة تماماً (١٦٩)

جديدة في علم ١٨٢٥ - تقرب «رايبه» من القارئ المعاصر: «سلم الحياة، و«الحلم بما لا يكون»، والتفكير من الآخرين ومن الفات (١٦١)؛ إنه الشعب من الحياة، الرومانتيكي والبوليفري. وثمة نصوص أخرى مكتوبة خلال «أوقات فراغ» حزينته لنهاية وجود ألم (١٦٢) نذهلنا بتفوقاتها الكتابية، يختاريتها التي يجعلها اقتراب الموت غنائية باثة:

ليتها الأكلة! كم تغير المشهد من حولي! كم في
هذه اللحظة من أحزان وأهوال! كنت قد غفوت
على حافة الهاوية، وفتحت عيني لأرى نفسي
غريقاً في أصالتها:

قوة وجمال، وشباب، لأن لكل شيء ضاع. (١٦٣)

وهذه الكتابات الأخيرة، رغم بعض الصور ذات البهاء المأساوي (١٦٤)، إنما هي - والحق يقال - تلمذات أكثر منها قصائد. إن البحث عن الفن يؤدي به إلى الخضوع للتعبير الصادق، والمصراع الذي يصدر عن كائن تمزقه الآلام.

وسأطيل قليلاً فيما يتعلق بـ «قصيدة البشر» التي تعتبر نفسها كذلك (مناجات مكتوبة في مقاطع، وفي شتر متين). والتي تقع - فيما يبدو لي - في تقاطع الزاوية «الفنية» للفترة الأولى مع الزاوية الفلسفية: إنها مقطوعة «سيزيف» المكونة من مقاطع، وللتأخرة الآن، ملخص «رايبه» يلخص فيها إلى «حرارة» مرققة يقول عنها إنها تأكل «ألمى وشباب» (١٦٥)، والتي ظلت - للأسف - غومر مكتملة. ورغم هذا، فقد كانت تنطوي على إبداع وقع، ملحمي وخيالي في الوقت نفسه، في تلك «الزوايا» عن مستودع عظام الموتى الهائل، الذي يضاعف الزمن من حجمه، بدلاً من تخفيفه، ويحافظ عليه دائماً: «نصب غامض يحد» - في الوقت نفسه - الشعب الكبير المجهول من تراكم القرون وأماكن التحمل أحلام اليقظة (١٦٦). و«حائط القرون» المنصوبة على عتبة

الهوامش

(١٠) وهكذا، يرد «دي تريخ» إلقاء الشعر اللغوي (Raisonnements ha-
nards sur la Poésie Française, 1737) ويرصد «الأب برهلو» -
في «الحسنات والسيئات» - هيئة من الشعر غير المتلقي، في أبيات
دمرزنة، وذلك أطوال متفرقة (1735, L.VI, p.68).

(١١) أراجع - في هذا الموضوع - إلى مثلاً ج. دورى M.-J. Dury حول
Poème en prose (Morceau de France) 1^{er} Révri-
or 1937.

(١٢) Fénelon, Télémaque, éd. Des Grands Écrivains de France, (١٧)
1920; introduction, p.XI.

(١٣) حول هذا الشخص المجهول الذي كتب عدة قصائد غنائية ثرية، وذهب
إلى حد نقل عدة مقامات من R. ميتريدات «Mithridate» كما يرى
المصنفون كم سيكسب من ذلك، انظر أطروحة «ديون» Houdar de
la Motte (1988).

(١٤) «كنايتا تطلق بالشعر في المواضع التي لا نجد فيها أي أثر للنظم»
(Lettre à l'Académie, ch. V, Projet de poésie).

Lettre ch.v. (١٥)

Le Nouvelliste du Parnasse, 1734, t.I, p.198. (١٦)

مثل «لاموت» أو «الأب دي يوه» في «بحث حول الشعر الملحمي».

والجنتر بالذکر أن الفلاسفة قد توصلوا - خلال إيمانهم بالشعر باسم
الحقيقة والسكينة - إلى أن يكون عبر طرق متعارضة، إلى نتائج نفسها
التي توصل إليها من أنظاراً فاقهم باسم السمع والإحساس، مثل
«الأب دي يوه»

Fénelon au XVIII^e Siècle en France, Hachette, 1917. (١٨)

(١٩) Chérel, La prose poétique française, L'Érudition
d'origine, 1940. وتظهر - في الكتب هذه - حول الشعر الشعري لهذه
الفرد، صفحات من ١٦٦ - ١٨٣.

D'Eschery, Œuvres, 1811, t.II, p.270. (٢٠)

(٢١) «خطاب إلى الأكاديمية»، الفصل الخامس: «أريد جليلاً ماكوناً، شديد
العبرة والبساطة، وأن يجعل كل واحد إلى الاعتقاد بأنه كان سيجده
بلا عناء...».

Le Pour et le Contre, 1735, L.VI, p.81. (٢٢)

Varia III, GAL «نوعيات» - في «بشكل محاسن» - في
Simard, 1936, p.63.

(٢٤) «إعلان مبادئ مترجمي الشعر» Profession de foi pour les tra-
ducteurs de poésie, Yggdrasil, 25 فيفري 1937
مشابه لاعتبار الشعر كله شكلاً، كان موضوعاً لأطروحة قام بها

(١) انظر: Histoire du Vers français, Boivin, 1949. بشكل محاسن،
في الأسماء الخاصة للإيقاع للشروط (مثل الإيقاع التفعيلي في
«أوكسان» و«نيكوليت») حيث تغلب نبرة الصوت مكتنفاً للصفة
الموسيقية.

(٢) انظر: La Déclamation du vers français à la fin du VII^e
siècle (Revue De Phonétique, 1912, t.II, p. 313-363).

(٣) فقد لاحظ - عام ١٧٧٠ - أنهم في القرن السابع عشر «كانوا يضبطون
نغم الأبيات بالإشهاد الذي كان نوعاً من الغناء الرتيب -
opère» ويضيف: «وواقع أن الشعر يقتضي تلاوة بشكل مختلف من
الشعر» (Œuvres, éd. Moland, t.XXVIII, p.303 ou note).

(٤) رستعارض للموسيقى - هي أيضاً، وإن يكن في وقت لاحق - الشكل
للمرح، أي بناء الجمل في سماعات مزدوجة (A+A أو 1+1). (قارن،
Dumoulin, Sur Le rythme musical Merveille de France, 16
nov. 1919).

(٥) انظر الأب دي يوه: Réflexions critiques Sur la poésie et sur la
peinture, 1719, t.III.

L'alexandrin français dans la deuxième moitié du (٦)
XVIII^e siècle, Hachette, 1907.

(٧) Œuvres, t. XI, p.250 «ذكره سوربي» في:

L'alexandrin français... p. 33

(٨) La déclamation du vers français à la fin du VII^e
siècle (Revue de Phonétique), 1902, p. 330.

ومن المفيد الإشارة إلى أن للموسيقى قلوبت - في عصر نفسه - انفعيان
الإيقاعي لأسماء الأبرياء، ومالت إلى تقرب جعلتها الموسيقية من لغة
الكلام، واستعيرت جملة الأبرياء الملهمة، التي أبدعها «لؤلؤ» بمعنى
الكلمات، وسقطت - بألفة - بمقاطع الكلام (في حين أن الإيقاع
الموسيقى يتصرف في اللحن، على التعبير). ويقول «لؤلؤ»: «إن
جملتي ليست إلا للنطق بها» (انظر R.Rolland, musique d'au-
trefols, Hachette, 1917, notes sur Lully, t.III, p.152). وهكذا لم
يعد الشعر وحده هو الذي لا يمتد إلى إنشاء الرتيب، بل رقت الموسيقى
نفسها بعد التحولات الإيقاعية والأشكال النائية.

(٩) إنها النتيجة التي يصل إليها «د. جرويه» وهو يبحث في سبغة القواعد في
القرن الثامن عشر (La Question des règles au XVIII^e siècle)
(Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1914). ولما كان
احترام القواعد قد استمر طويلاً، فذلك - بوجه عام - لأن «السبغة»
المهيرة الفاعلة على أن تفتح «بضربة واحدة الطرق الجديدة التي ستخرج
من قواعد الماضي» لم تكن قد ظهرت بعد (3^e Partie, p. 617).

l'Europe بأجزاء أخرى عامي ١٧٦١ و ١٧٦٥ (نظر يميلوجرافيا
Van Tieghem في غمام أطروحة دأوسمان في فرنسا
Gardien en France. Paris.1917.

(٣٥) أقدم هنا - لأمين تفرد أسوارها على أصحاب الأسلوب (القبول) وكلاسيكي الموعود - ترجمة للمفردة نفسها للبرون وهي سكتلوف من «برتر» (١٧٧٦): «اصطفى أمثها الرياح المزمجة» اعرجى من كهفك أمثها العواصف الرهبة) أجأري أمثها العواصف التي لا يمكن تزيئها ومزى قبولك، اعرجى لى غابقتها، أمثها فروابع قبضتها! ولت، أمثها القمرا المعتوك السحب للشقيقة. وأضرر بشعلاتك الشاحبة هذا الليل الرهبة! لئذ كرني كل شيء بموت أسفاني، بموت أرحل القوى. ويضام عوا البر لا صوت!!

١٣٦) ألويسيان في فرنسا، ص. ٢١. وتعلم أن فولتير قد اعتقد بحدّة أسلوب ألويسيان وسخر منه، بشكليه ومحاكاة، في أسئلة حول ملوكة

Questions sur l'Encyclopédie (1^{re} partie, articles - Anciens et Modernes, 1770) (Oeuvres De Voltaire, XVII, p. 236).

(۲۷) جوسهان فی فرائد، ص: ۱۱۵.

(٢٨) في يناير ١٩٦٦، «الأمون Ladmon» وفي تقريره «أوشونا» Of the
 ١٩٦٦، وفي أبريل «دار» - ثولا Dar-Thula وفي يوليو «كسولات
 وكريونا Coeloth et Githona»، وفي سبتمبر «كوما Canala».
 ومع ذلك، فإن هذه المطبوعات الأكثر دراسة قد أشرت إلى جعلها أقل بما
 أشرت له قدامع النخلة للترجمة في البداية. «لديها ليست» على ما يقول
 جريم - تصانعة موشية، تلك التي تستحق لدى الأمومة.

(Correspondance, avril 1762, cité par Van Tieghem, *Opus en France*, p. 145).

(٣٩) مكانا صرف «سورة» وهو ترجم «كارثون Carthou» عام ١٧٦٦، في
(جورنال ايراضه Journal Eirasse), فذكر بعضا من معلومات تربط
- من - بتعليق موجز - ليختصر - بهذه الطريقة - كلا مادتيها شامعا
وكلاهما (في سلسلة من «قصائد ثرية» قصير.

(٤٠) أول أنشئة في «أناشيد سيلما Chants de Selma»؛ ترجمة أصوله في Gazette Littéraire d'Europe, le 1^{er} août 1765.

(٤٦) في عام ١٨٢٠، ترجم «ميراميد» لأوسيلان مع حليفه «ج. أمبر»
 لخطر خطاب «أمبر» الذي ذكره بونفونتين في أطروحته حول
 «جولان»؛ *Guizot, Grenoble, 1910, p. 133*

(١٢) من عام ١٧٦٥ إلى عام ١٧٨٧، نرصد ٢٠ محاكاة لـ *فغليات*،
جسدياً، سواء بالسر أو بالفر، وذلك في *الرواية* *درة الجمر* *Alt*
Van Tieghem, Le Pré- *musée des Musées*
orientales Européen t.II, p.283.

«في البداية في القصيد مفتوحة وقصيدا مفتوحة» (Poésie ouverte et poésie fermée) (Cahiers du sud, 1947) الذي «يحصر ويقتضي عن الكلمات، التي لا تزل ولا تهلل وهي دوائر من لغة إلى أخرى، وعندما تقسم في اللغة الخام، لا تكف عن أن تكون قابلة للتقريب» (ص 18).

(٢٥) لنذكر - رغم هذا - محاولة الفرية لـ «الأب ماثقون» الذي ترجمه عام ١٧٢٨ - «رسالة» و «مجانة» عريس الضمير إلى الفكر العادي، بينما اعتبر «تأخيد خفية» لترجمتها «ثرا شعري» لا أسلوب أكثر زلياً. ولوهذا الحظ أصبح ذو «هوامش الغنائية» لوجوه والعمودي، لغة مضيئة وعلانية على يد «استقلون».

(٢٦) هي القصيدة نفسها التي تبدأ بـ: القلـد حارثـة بالـيد ، وتظهر بـ :
أعـذت ساعـت الحـياة ، وأبـوت ضاعـكة .

(٢٧) حوں کل علیہ الترحيمات، انظر: Van Tieghem, Le pré-
romantisme, Etudes d'histoire Littéraire Européenne, 2
Vol., Alcan, 1924.

La notion de vraie poésie dans le préromantisme vu- (YA)
ruséen, op. cit., t. I, p. 19-71.

(٢٩) وهكذا ترجم دهريرة عشرة مقاطع من الهداة في دروكسليتر *Walters* التي جمع فيها الأغاني الشعبية والبداية، في حين أن نظام الهداة الشعرية يعمل على التفتيش في فن شيد التطوير (نظر الملاحظة ٣٠).

(٣٠) أنشأ هؤلاء جليليا، فهو - على الفقيض - أسوة بنظم قصري بالغ التعقيد، مستعمل ١٣٦ مبررا مختلفا؛ ذلك لأن محاولات التبر النثري هي واقع للتعقيد المعقود، بحثا عن شكل في جملة، وكانت له (سكالا) (Scales) الاسكنالدية لثقي - من القرن الثامن حتى الحادي عشر - متطورة، بل في نظم بارام.

(۳۱) فی الخارج، سترکی «سوزنی» - فی ايطاليا - ترجمہ «ماکروسون» فی
 لیت غیر متفقہ من اُحد منتر مقصد، «مہویر» - فی انجمن ترجمہ
 «جیسو» فی تر موزون، وملك توصلا - هذا وثاق، کسا یلکد «دان
 ترجمہ» - إلی التصریر بالخاص عن الإیفاء الأصلی.

(Le Prémontisme — t. I, p. 226, et t. 2, p. 224)

(٢٢) انظر :
Œuvres de Turgot, t. IX, p.163.

(۳۳) «توبیر» الذي عرف «تورجو» - تلمیذ - علی «جستیر»، لشر باسمه
هو مجمل الترجمات التي قام بها «تورجو» «جستیر»، هم نفسه.

(٢١) ظهرت ترجمتها الأولى (عن مقتطفات من الشعر الإرسى) التي نشرها «ماكغروود» عام ١٧٦٥، والتي أصبحت - فيما بعد - في طبعة «لويسيانا» في (جيزنل إرنانيز *Journal Étranger*) في سبتمبر ١٧٦٥، ونوفمبر ١٧٦٦، ثم في يناير وفبراير ونوفمبر وسبتمبر ١٧٦٧. ومبعث «سول» مجلة أوروبا الأبية *Gazette Littéraire*

(٥٣) أميل - بالنسبة إلى الأول (شعر) - إلى درسات مونتجون، في العهد الثاني من كتابه *Histoire intérieure du Préromantisme* Française, Arthoud, 1930: *Vers Chryse, The poetic poem in French poetry of the XVIII^e century*, Columbia University, 1936.

وبشكل خاص الفصل السادس.

(٥٤) قرن مونتجون، سبق ذكره، العهد الثاني من ص ٢٤٧ - ٢٤٨ : *عصر منتصف الليل*، ياك من صحت. لاشع وجعوك. حل كل الثاني تام حتى هذه اللحظة؟ ...

(٥٥) *Œuvres de M^{me} Roland*, Paris, en VIII, tome 3. نظر .

والغريب - في مذكراته معلم رولان - أن هذه فترات نفسها إلى نفس، لدى محققها الكائن القنوني بمرورته تنجح الترجمة على تنقيح، لوصف تصوير، حي وجذاب، لـ «حقبات ملهه الممتدة المرحله» حيث كانوا قد رفعوا الأبطال من القاع، وركلت حية ظن خطاء أسطوري مستخدم مكياً يستعملها الكائن القنوني «ببره التي برتلى الفطرات ويجعل كة لباس تهنه، ربما كنت أعيش كمثله وعلى يترفع بالثقة».

(٥٦) انظر رسائلها إلى صديقتها في القصة الداخلية، لأنته «كليه» في ٦ يوليو ١٧٧٦، التي ذكرها «لاتسول» *Œuvres de Lettres du XVIII^e siècle*, p.661).

(٥٧) في أحمد دابور، ١٤ مايو ١٧٨٣، ذكره «لاتسول» *Œuvres de Lettres du XVIII^e siècle*, p.629.

(٥٨) انظر «لاتسول»، مرجع سابق، ص ٦٨٦، وما بعدها.

(٥٩) على ميل لثال، خطاب ٦ صبر، لتكون من ملحن قصير.

(٦٠) *Observations en tête d'Œuvres* (éd. Michaux, 1940, t.I, p.1).

(٦١) المرجع السابق، ص ٥٥، ملاحظة.

(٦٢) المرجع السابق، وبعض التغييرات الواقعية سيتم تصحيحها بعد طبعة الأولى، عمل مثل محل الأجزاء الخ...

(٦٣) *Œuvres*, tome XXV. انظر .

(٦٤) المرجع السابق، الخطاب الثامن والعشرون (éd. Michaux, t. II, p. 122).

(٦٥) هناك مثل غير لهذا الانتصار : «الألم المبيلة عذبة فضع إلى، القابل الثانية مرة في، سكونه الظلام؟ تحمل الأمواج؟ صحتنا تمراً عاصير تنرد أثناء الليل؟ أحاسيس المتوترة الشابة، ما الذي أصبحت عليه؟» (Lettre LXXV, t. II, p. 147) ولها فاع هذه لقطرة جميلة - في ذلك - صبر بصرة رائعة.

(٦٦) ذكره «سبرلان» (Séverin, p.94)، الذي يقرب البسطة من «توقليس» : «كل للرئي يرتكز على، ليس غير سولي؟». لقد جندع

وجعل هذه «المرليات» ، انظر فيما يلي «الترجمة المستعارة» وقصيدة الشعر.

(٦٧) انظر - فيما يتعلق بهذين النقطتين من الشعر، مقالات A. Angèle, sur *L'esprit de la prose*, dans *Action* du 5 juin 1945.

(٦٨) *A. François, dans l'Histoire de la langue française de Brunot, t.VI, 2^e partie, livre II: la langue post-classique* et «Le langage de la pensée» p. 2055-2060. «ميدرو» قد اعترض «نقاط الإرجاء» التي أسست اللغة العاطفية استغناها، والتي جعلها لديه بسلا رحيمة، وكلمات معزولة، وعلامات تعجب، وكلمات ذات مقطع واحد، وطرق تمييز إحصائية (ص ٥٩-٧٠) ليس ذلك هو بداية الجهد المضاد للخطابة الذي ستواصله قصيدة الشعر؟

(٦٩) *Van Tieghem, Oulian ou France*, p. 130-134.

(٧٠) *Salon de 1787, article Lanthebourg*.

(٧١) نسميد عبارة «مونتجون» في أطروحة حول «تاريخ الداخل» لما قبل الرومانتيكية *Histoire intérieure du Préromantisme* français (Arthoud, 1930).

(٧٢) *Rousseau, Œuvres*, Hachette, 13 vol., t.V, p.89, cité par A. François. ولأمر يتعلق هنا بالشعر لا بقصيدة الشعر. *La poésie laïque* لروسو في «قصيدة الشعر» «لاوى إلهية» *Le Miroir d'Épiphane*، يست ينادي أهمية، نظراً لأملويه «الشعرية» حسيه، والكلاسيكي الزائف.

«اللاوي» أحد أبناء «قبيلة اللاويين» الإسرائيلية القديمة، ومهنته عذبة لمجد (للترجمة).

(٧٣) *Histoire intérieure Du Préromantisme français*, t.I, p.172.

(٧٤) يقول عن التصوير الزهني (وهو ما يتعلق - أيضاً - على الأدب، «فقرعة جعلت من الفن رؤيته» ولا أعرف ما إذا كان ضررها أكثر من نفعها. انتقن. لقد أنشأت الإنسان المادي، وأنتشرت بالإنسان المبكر» (Œuvres, Garnier, 1876, t.XII, p. 76 - 77) وأيضاً، في مقالة «مقبرة Gênes» في *Encyclopédie* عام ١٧٥٧: «القواعد وقوانين الملوك مستعارة المبكرة، والمبكرة جعلتها كى ملوك ليو الساسي، نوحاً ما يؤثر على المواطن، وما هو عظيم».

(٧٥) أوضح ذلك بجملة كيف أن هذه الفكرة كانت محبة إلى قلب كل «السابقين على الرومانتيكية من الأوربيين» بروج، جوت، إلخ. أفلون *Le Préromantisme, Etudes d'histoire littéraire européenne*, 2vol. sica, 1924).

(٧٦) *Histoire intérieure du préromantisme français*, t.I, ch.2, p.1.

- (٨٧) Averlasmann في مقدمة ترجمته لـ (ملاحظات)، عام ١٧٦٢، ص ٩١.
- (٨٨) انظر: Variétés Littéraires, 1768, t. I, p. 391. وتصرب مثلاً على ذلك استعمال كلمة «شيء» وهي «مصطلح مبتدع».
- (٨٩) للرجوع السابق، المجلد الثاني، ص ٩، Réflexions، سبق ترجمة أول Nali
- (٩٠) قارن ترجمة «الحب الذي أسمى جزاؤه» L'Amour mal ré-compensé حيث ينشأ إلى حورية بحر أخيرة مضطربة (ربما تبحث فكرتها من نيوغريف، حيث يقارن نفسه به «عجل مرحة» صابون؛ شخص عراني، نصه الأعلى إنسان والأسفل لغزة (الترجمة)
- (٩١) هكذا تم تقديم «الزيلة إلى الشجر» لبريك، باعتبارها مترجمة عن اليونانية
- (٩٢) انظر: Les Incas (1777), ch. XLVII.
- (٩٣) «على الشعر ألا يختلط بالنظم»، ذلك ما يقوله في كتاب الشعر (المجلد الأول، ص ٢٤٢) والمطر الذي أصدره «نوجولا»؛ «علينا أن نتجنب النظم قدر الإمكان في الشعر، وخاصة البحر الكسري» (Remarques, 1647, p. 104, sur la langue française) ظل مقبولاً بشكل عام تماماً، حتى فيما يتعلق بالنثر الأدبي والشعري قارن Vista Clayton, The prose poem in french poetry of the XVIII. Century, Columbia University.
- (٩٤) كتاب «سولر» الذي أعطي (لرجونال إرنجيه) - عام ١٧٦٢ - ترجمة «الر - نولا» التي تضمنت قصيدة «التهال إلى القشرة الشهيرة» وتعلم أن «التهال» - التي نشرت عام ١٨٦٢ - قد وجدت مسطوقة منذ اللامبي حان
- (٩٥) ولعل أن «التهال» شديدة التكلف من الناحية الأدبية، في «التهال» والأغنية الموزونة لـ «سبحوسيه» وخاصة في الكتاب الثالث والعشرون، وهي نموذج حقيقي للأسلوب الكلاسيكي المستعار.
- (٩٦) انظر ما سبق، للمعروف رقم ٦٤.
- (٩٧) Dissertation sur la poésie rythmique (sic) dans les Antiquités poétiques حيث يسمي الشعر الإيقاعي لليهود والعمر المزون، ويكشف بالنسبة إلى البالي شعراً إيقاعياً في الأغنية الحديثة.
- (٩٨) انظر: Le Livre échappé au Déluge, en style primitif, ou Psaumes nouvellement découverts, à Sirap (=Paris), 1784.
- (٩٩) انظر: Fusil, Sylvain Maréchal, ou l'Homme sans Dieu, Pion, 1936.
- (١٠٠) انظر: Psaume XXVI, p. 73.
- (١٠١) أحب الفتاة لولادة البعوض التي تنشأ بها نفسها، والتي لا يزال نثره يتذكرها

استفكره لتغير شكل - مازنانه، ولتعماد الهندوسية، وربما به (توظف) عبر استيفان مرسيد (سبق ذكره) ص ٨٩ - ١٠٦

- (١٠٢) نشر استيفان - أولاً - فيما تلم الإعلام بصفة حول طبيعة الإنسان الباقية التي تجعل بعض متعلقها بطبع شعري أكثر منه فلسفي.
- (١٠٣) انظر: ر. دي جوسود، مقال حول لوسيل دي شافرون، في Prémices littéraires، وقد نشرت أعمال «الوسيل» مصحوبة بملحق «لؤلؤ فرنسي» عام ١٩١٩ (Mémor).
- (١٠٤) انظر: Chateaubriand, Mémoires d'Outre-Tombe, 1^{re} part., t. III, de 1792, III.
- (١٠٥) انظر: Neufchâtel, 1784 (tome I et II), et Rouen, 1785 (tomes III et IV).
- (١٠٦) القصة للوجود - على سبيل المثال - في «تريلة إلى الفرج» (١٠٦) 20, p. 20, Hyacinthe au printemps، هذا «الأوبرا» لشطبة، «التشيل بأكبر حورية وأرجل لا تزال بلا شكل سطحة
- (١٠٧) انظر: Mélanges Lanson, 1922, p. 258 - 267.
- (١٠٨) انظر: Mont Bonnet de Noll, t. II, p. 130.
- (١٠٩) فيما «علم القصة» الفرنسي لوسو.
- (١١٠) يؤكد مقال حديث كتبته تحت: «Poissons de grande mystère. Revue de Littérature comparée, janvier - mars 1951, p. 25 - 100» أن «مرسيد» كان كوشح لشطبة بالكتابة، بالإضافة إلى لعبة طوره على «موجبة».
- (١١١) ملحوظة: Néologie, 1801, préface, p. XIV.
- (١١٢) انظر فصل (Noll Bonnet de Noll) t. II, p. 254, vers français، حيث يهاجم «مرسيد» - بهذا - «ثقافة القرية والشارع»، ويعلن تفوق الشعر على شعرنا القروي.
- (١١٣) انظر: Morin, Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de St-Pierre, Hachette, 1907, p. 413.
- (١١٤) انظر: Schœn champêtres de poètes, 1782, Mélanges tirés d'un petit portefeuille de sylvainmaréchal, 1770, etc.
- (١١٥) ذكره «سولر» p. 445. Fénelon au XVIII^e siècle en France.
- (١١٦) وفي لؤلؤ دلالة أن تشهد صلور ديوان من «حكايات ولتشار» وسيرة عام ١٧٧٦، يحتوي على مقاطع قصيرة غنائية، ثم اعتبرها - من هنا وحده - من «لوسيل»، ولا تحفظ ينشأ من طابع العمل اللامبي.
- (١١٧) انظر: Tableau de Paris, t. II, cité par Mougnot, Histoire littéraire du Prémices français, t. I, p. 100.

بطله عن الإيقاع الوجداني، ولم يعد ذلك - على الإطلاق - من إقامته الخاصة التي تشأ نالها (ص ٢١).

(١٠٨) المرجع السابق، ص ٢١.

Preface du tome I, an X (1801), p.VI (١٠٩) انظر .

(١١٠) في الجزئين الأولين، رجعنا نقرأ ترجمتنا من الألمانية (مقاطع مونسون إلى طبعي، وسكيتين غريغين للششميرج)، ومن الإنجليزية (استمارت)، واطلقت مترجمة بصرف من الإيطالية، وسماكة الحاكين لـ حكاية متينة، و«لغة يونانية» (في مقاطع)، و«ناسح» و«نصل» من سفر الحكيم للكشف حقا، مترجم عن العبرة إلى الفرنسية.

La muse de l'Amour, par Lefranc, t. VI (1805) p.21-22 (١١١) انظر .

(١١٢) «إن لم تكن هناك سري طريقة واحدة في الكتابة في أفضل شكل ممكن، فهل يمكن - مع تراعد النظم - أن نستطيع هذه الطريقة الوحيدة أن تتواجد دائما؟» هكذا كتب، وفي قيم صارخاً بين قدمي الشاعر De la Littérature, 1800, éd. Didot, (1861, t.I, p.286).

De l'Allemagne, 1813, éd. Didot, t.II, 2^e partie, (١١٣) chap.9, p.58.

ونضيف: «إن ملين البحر السكتري خطا ما يفرض علينا ألا نضع - أبداً - في شعر منظوم ما يمكن أن يكون - مع ذلك - شراً حقيقياً»

Improvisation de corinne au Capitole (I.II, chap.3) انظر (١١٤) dans la campagne de Naples (I.II, chap. 4) انظر .

(١١٥) «أجمل الأشياء» (شبهة التي فرتنا، هي لغة المواطن التي تستحقها) (De la Littérature, p.286) البقية .

(١١٦) انظر 1^{re} édition, 1813, Gaule Poétique ١^{re} édition, 1813, Gaule Poétique كان كبيراً ومستمراً

(١١٧) في تلك . A un écrivain des Quatre Vents de l'Esprit .

(١١٨) انظر: Fragments, Roubaud, Paris, 1819, p.37 (١١٩) (6^e fragment) وتذكر في هذا المجلد الأهم الذي ينسب من عصر إلى عصره (هذا المجلد الطويل، عام ١٨٥٧) في (الفنارات) ليو دليو.

Portraits contemporains, t.I, Paris, 1846 P.298, (١١١)

(١٢٠) هو الموضوع الشهير: «لماذا أستيقظ يا سيدة الربيع»، الذي تكرر استخدامه كثيراً منذ (دورديو).

(١٢١) سجد مرثدا من التفاصيل في أطروحة «بولفونيش» حول «جوزلاء» لمريمه La Guirle de Mérimée, Grenoble, 1910, 1^{re} partie, chap. 2: la Ballade populaire.

(١٢٢) أضح - في الإطار نفسه - الانعكاسات «فانت الموصحات الشعبية في شكل كائنات خيالية، من تأليف هذا أو ذاك من الكتبة، مثل «المهر» تأليف «أبرجيس»، و«ملك أبلين» تأليف «أجوت»، و«الأنشيد

(٩٧) يذكر شافويان «بارني» في «الأنشيد» - لوصف غرامات الزوجي إميل، وفي «ملاحظ» في Gènes du Christianisme (2^e partie, livre V, chap. 2).

يذكر أيضاً «الملاحظ» باعتبارها نموذجاً لـ «أغاني الزواج والوجداني».

(٩٨) نعلم أن «معرض» قد أدخل بعض هذه الأنشيد «البنقرة» في مؤلفه «روكسليو» Voltaire وفي عام ١٨٤٤، سيكشف «سنت» - برف «حيلة إيري» (Portraits contemporains, tome IV).

(٩٩) «هم أقل أبداً إلى أن كنت قصيدة» كما يقول في «مختار الشهادة». وبعد أن يقول عن «كلا» إنها نوع «ما من القصيدة» يستدرك في ملحوظة «إني مضطر إلى التنبيه إلى أنه إذا ما كنت أستعمل هذا كلمة قصيدة، فلذلك لأنني لا أعرف كيف أنهم غير ذلك. لست إطلافاً من هؤلاء الناس الذين يملطون بين الشعر والشعر» 64.V.Giraud, 1906, Préface, p.XIII.

Mémoires d'Outre-Tombe, livres II et VI, (١٠٠)

يصف شافويان نفسه «بشعر» بأنه «أغنية شبه مأثورة».

Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire, Garnier, 1861, 5^e leçon. (١٠١) انظر .

وفي القرن السابع، سيكشف «برف» على فن «شافويان»، وسيلزم على كتابة الأنشيد بدلاً من الروايات.

(١٠٢) انظر Années Romantiques 1835، والسفر الأولي في «ذكرات» (ذكره «في» في ملحوظة من كتابه) Extraits de Chateaubriand, Hachette, p.310 براني في الربيع

(١٠٣) على نحو ما يذكر «سنت» - برف، «سبق ذكره» المجلد الثاني، ص ١٨ - ٢٢، فيما يتعلق بـ Romance du Dernier Abscérage، وتذكر - في «خط سير الرحلة من باريس إلى القدس» Itinéraire de Paris à Jérusalem، تأملات «شافويان» حول الأغنية الشعبية اليونانية.

Atala, éd. V. Giraud, 1906, p.40 - 41 et p.78-80. (١٠٤) انظر .

Eschél, 32, 18-32, 49, etc... (١٠٥) انظر .

(١٠٦) انظر: Les Martyrs, Livre VI (قارن ما سبق)، تحت عنوان «أكبر» الترجمة. ونعلم «أكبر» «الكبير» الذي تحته قرأه هذا «البردي» على «أوجستين» «بير» الشاب. فقد وصفه في مقدمة Révis des Temps Mérovingiens.

Les rythmes comme introduction physique à l'en-thétique, Boivin, 1930 (١٠٧)

إن هذا النمط من الشعر معاني تماماً بشكل خاص، لكنه يريد أن يقى، وأن يكون ذا مظهر هندي، متعلبت كثيرة، وقد حققها شافويان بما

Le Centaure, Album d'un pessimiste, éd. par J. Marsan, (١٩٥٨)
Bibliothèque Romantique 1924 p. 198.

(١٥٩) السابق، ص ٢٠٧، Adolescence 1.

(١٦٠) السابق، ص ١٩١، La Pipe.

وتعلم أن «بولير» و«مالارميه» مستبدان الموضع.

(١٦١) «لما كنتم أن حسنة الآخرين تصيب بالفتيان، من هو مسته - سلفا -
وصغر من لغة هراء»

ص ١٨٨، قارن «بولير» في «الساعة الواحدة صياحها» من نوانه (سأم
باريس).

(١٦٢) جمع «ج حارسانه» قصائد البشر (يشكل أكثر منهجية عما هي عليه
في الطبعة التي نلت وفاة «ألفونس رابيه» عام ١٨٣٥)، في الجزء
الثالث من «ألبوم متشائم Album d'un Pessimiste» بعنوان «أوقات
فراخ حيلة» مات «رابيه» في ٣١ ديسمبر عام ١٨٢٩ بعد صراع مع
مرض أصابه بالشره

(١٦٣) سبق ذكره، ص ١٢٢ L'Abime

(١٦٤) وذلك، فقصيدة الحياة في «Mon Amie» - «دوما لراجيندي وهولندي»
حيث يقدم المشاهدين لمن مقاضهم «من قوتهم ومنهم»

(١٦٥) «سيفيل» مرجع سابق، ص ١٥٥.

(١٦٦) نشر، pièce XXIX, datée de mai 1830.
Les Feuilles d'Automne,

(١٦٧) نشر، pièce lemnare de
La Vision d'où est sorti ce livre, in Légende des Siècles, 1856

(١٦٨) قارن Singulier Monument في:

L'An 2440, I, L, chap. 22 (éd. de 1786).

(١٦٩) في Histoire de La Langue française, t. XII, Ch. Brunenau.

درصد «من عروثة» ثلاث محاولات في قصيدة البشر في المرحلة
الرومانتيكية: «رابيه» و«برلزان» و«م دي جيراند» باعتبارها «محولات
معزولة لا رابط بينها» (ص ٢٩٣). ولأنني بشر - في الواقع - إلى أن
أنا من هؤلاء الشعراء الثلاثة قد عرف «جوارب الفاضل» الآخرين،
(ماعدا - ربما - القصائد التي نشرت في «الحوارات الرومانتيكية»).

ثلاث ترجمات لترسيمة ابتدائية نشيد، زوج حسن ألما الدنلي:

١ - ترجمة عام ١٨٧٨، من ترجمة «فرني» الإيطالية.

أرى يياض يتلنى في هذه الغابات الخضراء؟ ألوج، أم يبع؟ مشكون
الفلوج قد ثابت اليوم، والبيع قد طار. إنها ليست بلوج ولاهن يبع،
لكنها عيلم حسن أها، فيها يرقد جرحها وهو يتوجع بمرارة

٢ - ترجمة «توديه» نقلًا عن «سماركة» (وقد تمت أيضًا عن «فرني»):

أرى يياض يمار يشرق بيضاء على القصب الأخضر الشاسع للسهور
الأجمعات؟

أهو تلج أم يبع، طائر الأنهار البراق هذا الذي يخطوها باليياض، لكن
الفلوج ثلاث، لكن البيع مختلف طريقه نحو مناطق الشمال الباردة.

لا، ليس الفلوج، ولا البيع إنه سرادق حسن، حسن الشجاع، الحرج
على نحو يبعث على الأكم، الذي يبنى من طوب أكثر من يكته من
جرحه.

٣ - ترجمة «مرويه»:

وما هذا اليياض على السهور الخضراء؟ أمي الفلوج؟ أهو البيع؟
تلوج؟ كان لابد أن تلوج. يبع؟ كان لابد أن يبعير ليست الفلوج
ليبدأ، ليس البيع لهذا، إنها عيلم ألما حسن أها وهو يتنحب من
جرحه الأكمية

فرني - يوضح - إلى أي حد يملك «توديه» بالحوارات الإبداعية،
و«مرويه» بالفاعلية والإيجاز

(١٥٢) انظر، La Guzla de Mériadee, p. 281، ملحوظة ٢

(١٥٣) انظر، La Guzla, éd. de évan, 1928, p. 42-44.

(١٥٤) المرجع السابق، ص ٥٧، ٥٨.

(١٥٥) المرجع السابق، ص ٨٩، ٨٦.

(١٥٦) «يسميو» يسموا البحر لؤلؤ. والسماء صافية، القمر مرتفع، ولوج
لم تصد لهب في أنفوسها من أهلى. يسميو، يسميو (إنه أول المقاطع
الخمس، ص ٩٢-٩٣).

ويوضح «مرويه» - في ملحوظة له - أن هذه الكلمة «يسميو» بلا
أى معنى والبحارة الإلبليون يرددونها وهم يغنون - باستمرار - أثناء
تجديفهم، حتى يضطروا لإقامهم.

(١٥٧) ثم نشر «الطوبان» - لأول مرة - في Album de Grille
et Magalon, en 1822.



مدخل إلى قصيدة النثر

١. من النثر الشعري إلى

قصيدة النثر

سوزان برنار*

والواقع أن قصيدة النثر لم تتفتح - فجأة - في حديقة الأدب الفرنسي، فقد احتاجت - في ذلك - إلى تربة ملائمة، أعنى إلى أذهان تفرقها - بشكل واضح تقريباً - الرغبة في المنور على شكل جديد للشعر؛ كما احتاجت - أيضاً - إلى الفكرة المحسنة القائلة بأن النثر قابل للشعر. إنه النثر الشعري، أو مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة والطفيليات الشكلية الذي مهد ليجي قصيدة النثر. فمهر المجادلات التي نشأت بصنده، تدعمت فكرة الانفصال الضروري بين الشعر والنظم. ويمكن القول إن القرن الثامن عشر قد مكن - بهذه، وعبر عدة محاولات - من اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر (الاختصار، الإيجاز، كثافة التأثير، والوحدة العضوية)؛ وبدلك منتقل من النثر الشعري، الذي لا يزال نثرًا، إلى قصيدة النثر، التي هي - قبل كل شيء - «قصيدة»، وسياق هذا التحول معقد، وما نميزه من مسطحات واضحة أقل مما نميزه من تيارات واتجاهات عامة، تختلط وتتقاطع، وتنفصل هنا لتلتقي في مكان آخر. لذا، فإنني أود الإشارة -

النثر الشعري وقصيدة النثر مجالان أدبيان متمايزان، لكنهما - رغم هذا - متماسان، ففيهما تبدى الوعي نفسه في التحور، واللجوء نفسه إلى عناقيد جديدة للغة فكيف تم العبور - فيما بين القرن الثامن عشر والقرن العشرين - من النثر الشعري، الذي كان لا يزال غير عضوي، إلى «قصيدة النثر» التي اعتبرت نموًا أدبيًا حقيقيًا؟ أعتقد أنه لا غنى - فيما أعتقد - عن الإشارة إلى ذلك هنا.

* مقال ترجمة للمقدمة التاريخية "Aperçu Historique"

من كتاب Le Poème en Prose avant Baudelaire: Suzanne Ber-nard, Le Poème En Prose De Baudelaire jusqu'à nos Jours, La Bibliothèque de la Sorbonne, Paris. ويذكر في هذا الفصل الجزء الأول من المقال بعنوان: من النثر الشعري إلى قصيدة النثر على أن يوسن في المبدأ التقدم لغير الجزء الثاني ترجمة راية صادق، فنانة تشكيفية ومترجمة. نقوم حالياً بإنتاج الترجمة العربية الكاملة للكتاب. يرجع الترجمة الشاعر رفعت سلام

عسى الأقل - إلى هذه التمارينات الرئيسية التي انجذبت من الشعر - أكثر فأكثر - في اتجاه النثر.

فلم تكن مسألة «شعر نثري» مطروحة حتى القرن الثامن عشر، حيث كان يدهيا أن الشاعر - بحكم تعريفه - هو من يكتب الشعر المنظوم. فالثقافة والبحر كلنا ضروريين لشعر لا تزال فكرته ترتبط - طبقاً لأصوله (شعر «غنائي») - بأصول الغناء الموزون. ولا بد أن نذكر - هنا - أهمية العلاقة بين الموسيقى والشعر.

الآبيات هي أطفال القيثارة

ولا بد من غنائها لا قولها

كما قال «لا موت»، وكان يعتقد أغلب الناس. فالشعر قرين الموسيقى، الذي ارتبط بالموسيقى طوال قرون، فخص - طوال هذه المدة - إلى عبودية الإيقاع الموسيقي. لنفى الأشعار المضادة، كانت نبرة الصوت أو العلامة النحوية (التي تتضح في نهاية كلمة أو مجموعة كلمات) تختفي لصالح النبرة الموسيقية: فقد «غنت» العصور الوسطى كتبها الآبيات بالتوقف عند نهاية القصيدة، وهذا القابلية فصح، رغم كثافة العناصر المطلية أو الانفعالية، وذلك إلى درجة استقرار هذه الآبيات لعلامات الترقيم. ويوضح كتاب «جد - لوت» الجديد هذا المفهوم تماماً^(١).

وقد استمر هذا الإنشاد «العذدي» الصرف حتى عندما وجد الشعر نفسه وقد انفصل عن الموسيقى. ونعم الجميع أية جهود اضطر راسين ومولير إلى بذلها لإدخال مزيد من التنويعات في إلقاء الشعر^(٢). وسيكون أنقول هذا «الغناء الرئيسي» في الإنشاد - الذي سيتحضر عليه فولتير^(٣) - أول طعنة لمبدأ التماثل الإيقاعي، ولـ «الشكل المربع» لتمش - شعرياً - في البناء الغنائي بلوزن السكندري^(٤). وهكذا، فعندما أكد راسين إلى شامسليه - بتغيير مفاجئ في النبرة - على الوقفة غير المنتظمة (بعد التفعيلة الرابعة) للبيت الذي يقوله مثيرات:

لقد تحدينا أيها السيد، كم تنقلب سحنكم^(٥)!

يمكن القول إن تاريخ الشعر الفرنسي سيصبح - منذ ذلك الحين - تاريخ استعادة بطيئة للمعنى على حساب

الصوت، وللمجمل على حساب الوزن، وسيتزايد - بهذا المعنى - اقتراب الشعر من النثر وكان أن ظلت هذه القطيعة مع الإيقاع المنتظم تتفاقم - على نحو ما أوضح «د. موريه» حتى نهاية القرن الثامن عشر^(٦)، ومسترى «لاهارب» يعلن سقوطه على «روشير» الذي - بحجة تنويع انسجام الآبيات - يقترحها، «فيهبط بها إلى أشكال النثر، بإسقاط الإيقاع عنها، وهو ميزنها»^(٧). ولن نؤكد كثيراً أهمية هذا التحول الذي يقول عنه «لوت» إنه «لن يكون له مثل إلا في تحولات الرومانتيكية»^(٨). فهل كان يمكن لتحرير الشعر (الذي يمكن أن نرى مظهراً آخر له في الأشعار المسماة «حرة» لدى لافونتين ومولير) أن يهضي - عندئذ - إلى أبعد من ذلك؟ ربما لم يتم البحث عن أشكال تحرر أخرى، لكن القوى المحافظة، والميل إلى النظام، وللمعمار التماثلي الجميل، كانوا لا يزالون في حالة قوة بالغة، في عصر لويس الرابع عشر، وينبغي انتظار الرومانتيكية كي نرى - حقاً - «تفكيك» البحر السكندري، ربما - أيضاً - لعدم وجود شاعر كبير قادر على رخصة طغيان «القواعد»^(٩). وعندما استدعى موجه حديث - خلال «الشجرة» الشهير - أنها تنكس الشعر الكلاسيكي، فإنها تستهدف إلى أن تحل النثر (النثر الشعري) محله.

وثة راقعة جديدة بالملاحظة: فمن كل العصور التي ظهرت فيها العقول الاستقلالية في الأدب (كانساس لا اتجاه أكثر عمومية في مبدأ السلطة، ومن أجل تحرير الفرد)، نرى الشعر يتراوح بين طريقتين مختلفتين في اتجاهه نحو الحرية: تحرير الشعر الذي تخلص من قيود العروض والأوزان، والتخلي النهائي عن النظم لصالح الشعر النثري. تصوير، أو ثورة. ولسوف نترك «ومن» التردد نفسه بين الشعر المتحرر والشعر النثري، في كل مرحلة التحرر التدريجي للأشكال الشعرية: الرومانتيكية، الرمزية، السريالية. وتشكل هذه العهود «نهايات قصوى» في معنى يمكن أن يمثل كثافة إنتاج قصيدة النثر. وعلى أية حال، فقصيد النثر نجد نفسها - كل مرة - مهجورة في النهاية، ويهبط المنحنى من جديد، ما إن يصبح معتاداً ذلك التطور الذي يمنح الشعر مزيداً من الحرية، بما يجعله يقترب من النثر - وصولاً إلى نقطة النهاية المعاصرة - حيث نرى الشكلين «الشعر والنثر» يتواجدان معاً، وأحياناً ما يمتزجان.

إن نظمنا للشعر - إن لم أكن محطاً - يفقد أكثر مما يكسب من الثقافية، إنه يفقد الكثير من النوع، والسلاسة، والانسجام»^(١٥).

وعيناً حاول حزب الكلاسيكيين المعارضة، والتذرع بالتسميم المقدس بين الأنواع، والإعلانات - بقلم «الأب ديمونتي»^(١٦):

إنها لإساءة استخدام للمصطلحات، وتدخل عن الأناكار الواضحة والجلية، أن نمنح اسم الشعر - جدياً - إلى النثر الشعري، على نحو ما حدث مع «تليماك».

لم يكن قد حدث شيء من ذلك. فقد أعلن الكتاب - بحماسي غامر - أنهم تخلصوا من «عبودية نظم الشعر» كما قال الحديثون^(١٧)، واندفعوا في إثر «فيلون» ليكتبوا أشعاراً ملحمة نثرية: سجد قائمة بها، مع التعليق عليها، في أطروحة ١٥، شيريل^(١٨).

ولما من الممكن كسب المعركة - مقدماً - ضد نظم الشعر، في قرن كان الشعراء «الكبار» يدعون «روسو» و «دي هران دي يومينون» و «لوران»، وحدث كان الشعر الفرنسي أسير إطلار القواعد الضيقة، وقد تبس من جراء نزوعه إلى التجريد، واقتصر من تعلقه الشديد باللغة «السامية»، ولم يعد إلا شبحاً بلا لون. واثمؤسف أن النثر الشعري امتلأ من الأنماط - على وجه التحديد - كمن ما يملك من الأنماط الاصطناعية والأكثر ريقاً من أجل شن الحرب عليه: الأسلوب المتسامي، والتزيينات الأنيقة، والكليشيهات القهقمية، والنتيجة: سيل من الإنتاج الفث مثل «جوزيف»، قصيدة من تسعة أناشيده من تأليف «بيتوييه»^(١٧٦٧)، و «أنكا Incas» التي قام «مورمونيل» بصيغتها ونشرها الهادي في أبيات ومقاطع شعرية^(١٩) (١٧٧٧)، أو العمل الشهير لـ «الأب دي ريراك»: «ترييلة إلى الشمس» (١٧٧٧)، ضمن أعمال أخرى كثيرة. وفدرك لماذا يعلن السويسري «ديترني» باستياء - بمد أن استوعب «ترييلة إلى الشمس»، جوزيف والكون، قصيدة نثرية - أنه «إذا ما كان الهديان الشعري يمكن الكشف عنه في القصائد المزعومة، فإنه لهديان للجي»^(٢٠)! وإذا هرب «فيلون» إلى الطبيعي،

لقد شهدنا المرحلة الأولى في طريق تحرير الشعر، ولأن نلحق بها بضغ تجارب غريبة لأشعار غير مقفلة، وذات أطوال متنوعة، بحيث تبدو - الآن - كحديث عجول لـ «الشعر الحر» الرمزي، لكنها كان من المقرر أن تظل في وضعية المحاولات المعزوبة^(٢١). وبقي لنا أن نرى كيف تمرد روح التحرر نفسها - في العصر نفسه - إلى البحث في النثر، عن صيغة لشعر بلا قافية ولا وزن. والواقع أن كل شيء يتوكلب: العقلية «الحديثة»، ورد الفعل ضد القواعد، وتأثير الترجمات، وتحرير اللغة، وأيضاً ضعف الشعر العروصي في القرن الثامن عشر، وذلك ليمهد لتقديم هذا النوع الأدبي، الأكثر حرية، والأكثر مرونة، والأكثر حداثة، والذي من يكون سوى قصيدة النثر.

تليماك وهجمة الحديثين

في العصر الذي ظهرت فيه «تليماك»، منح «بولو» و «الأب دي بو»^(٢٢) - أيضاً - اسم «قصيدة النثر» لروايات:

... هناك أنواع من الشعر لم يخطئنا فيها اللاتينيون، بل لم يعرفوها أبداً، مثل تلك القصائد - على سبيل المثال - التي تسميها روايات.

ذلك ما يقوله «دي بو» في «خطاب إلى بيرو» عام ١٧٠٠. ورغم ذلك، فعلت ملاحظة أنه يعتبر رواية النثر «نوعاً» من الشعر. واعتقد أنه انطلاقاً من «تليماك» - بالتحديد - توجهت الرواية، عمداً، نحو الشعراء وهو زعم اعترف به «فيلون» الذي يعتبر مؤلفه - الذي قدمه الناشر باعتباره تكلمة لأشوشة الأوديسة (الرابعة) - ك «سرد خرافي في شكل قصيدة بطولية، مثلما في قصائد هوميرو وفرجيل»^(٢٣). هذه الرعية الواحية في بث الشعر في النثر كانت - في بدتها - حميرة ثورية، وفهمها «الحديثون» باعتبارها كذلك - حقاً - خلال الـ «مشاجرة الشهيرة» ورفضوا «تليماك» كأنها راية الثورة، واندفعوا - بقيادة «هوفار دي لاموت»^(٢٤) - لمشمس - للهجوم على قلعة الثقافة، المنعة حتى هذه اللحظة. وقدم «فيون» - بنفسه - المعونة العسكرية، بطريقة فعالة، عندما قام - في «خطاب إلى الأكاديمية» (١٧١٤) - بالنقص بين الشعر والنظم^(٢٥)، وعندما تكفل بقضية القافية:

والتنوع، والإيقاع السلس والمضبوط، وما أسماه بـ «الجليل العادي»^(٢١)، ولقد منافسوه فهمة الخطابة والامتسحال، فلم يدركوا أنه لا يكفي - لإبداع أعمال شعرية - إلصاق الرخارف المصطنعة على الشعر.

وترجع أهمية هذه المحاولات - مع ذلك - إلى أنها تظهر الفصل الذي حدث، في القرن الثامن عشر، بين الشعر والنظم: فقد أصبحت الأذهان والأذان مهية - من الآن فصاعداً - لبحث عن المتعة الشعرية في مكان آخر غير الشعر المنظوم. ومع ذلك، فالترجمات - على نحو خاص - هي التي جعلت فكرة «شعر نثرى» مألوفة للجمهور.

تأثير الترجمات

عندما أراد «الأب بريفو» إثبات عدم ضرورة الغافية للشعر، قدم - يوهناً على ذلك - ونجح عدد من الترجمات إلى النثر الشعري، التي نقلت إلى لغت - دون مساعدة الغافية - كل جماليات الشعر الأجنبي^(٢٢)، وأصبح أن «ترجمة الأب ساندون لقصائد «هوراس» الغائية، وترجمة ميرابو لقصائد «ناس»، وترجمة سانت مور لقصائد «ميلتون»، يمكن اعتبارها قصائد فرنسية غير مقعاة، «بهذه القصائد ضرورية. رغم أن هذا الورد غير منظم»^(٢٣). وهي ملاحظة ذات أهمية كبرى. فنحن نلمس هنا - في الواقع - واحدة من أهم النقاط الأساسية لمصية «تفكيك النظم» عن الشعر. فقد بحث جمهور القرن الثامن عشر - في هذه الترجمات - عن برصاء الطموحات الشعرية التي لم تجد ما يشبعه في التمارين الشكلية الخالصة لناظمي الشعر، ومارس الكتاب الفرنسيون - عبر الترجمات - المحاولات الأولى في «قصائد النثر» المختلفة عن الرواية والقصيدة الملحمية.

لقد أظهرت الترجمة تلك الحقيقة (الجديدة اساك)، التي تكمن في أن الغافية والورد ليسا كل شيء في القصيدة، وأن اختيار الموضوع والغنائية والصور وبناء القصيدة - وما سيحويه «بؤ» - «وحدة الانطباع» - هي، كلها، عناصر قادرة على إثارة العدمية الشعرية الفاصمة. وبالقطع، فلا يحتاج الأمر إلى تأكيد حقيقة أن الشكل - في القصيدة - ليس أمراً ثانوياً بل هو رئيسي. ولكن، ألا نبالي كثيراً - رغم هذا - عندما نرجع كل شيء إلى الخصيصة الشكلية

للكلمات والأصوات؟ وهل صحيح أن القصيدة لا تستطيع - في جميع الحالات - أن «ترتد ثوب الشر دون أن تموت»، حسب نظرية «غاليري»^(٢٤)؟ (وهو ما سيحكم على الغالبية العظمى من الناس بالآبتعرفوا - أبداً - على شعر «إدنا Edda» أو «ترور»^(٢٥). ألا يمكن أن نؤيد - على القيقض من ذلك - ومثلما فعل «ر. شواب» ببراعة أن «وراء ترجمة الشعر ثمة شعيرة الترجمة»^(٢٦)؟ إنه الإحساس بالانحراف، والاغتراب، وحتى بتناقص شكل ما يستخلص من «استنارة الأشكال المنظومة شعراً» ليصبح - بذلك - أكثر لوتراً وحيوية: فثمة العديد من العناصر الشعرية التي تفسر نجاح «الترجمات الشعرية المستعارة»، التي تبلى خلالها قصيدة النثر - فيما بين عام ١٧٨٠ وعام ١٨٢٠ - قريحة شعرية بالغة الخصوبة، مع ذلك، إلى حد استغلالها، من «مريميه» إلى «ب. لويس» و«فيكتور سيغالان»

وعلى أية حال، فإنها حقيقة أظهرت كل دلائلها: ترجمات النثر في القرن الثامن عشر: فقد كان هناك الكثير من الشعر الحقيقي في «إدنا Eddas» و«أوسيان Os-Asian» و«ي. يونج Young» حتى رغم ترجمتهم إلى النثر الفرنسي، أكثر مما كان موجوداً بكل «قصائد» كتاب انشائية الفرنسيين آنذاك. ولهذا، فلنأخذ جانباً لترجمات النثرية الكثيرة التي قام بها في هذا العصر - مؤلفون قدامى، فعلاًرة على أسسها الردي، في كثير من الأحيان، وصيغتها الموعلة في التقليدي^(٢٧)، فهي تمثل مظهراً أقل دلالة على الاتجاهات الجديدة في النثر.

يستمرى الانتباه النجاح الكبير لترجمات المؤلفين الأجانب طوال النصف الثاني كله من هذا القرن، أولاً

* إدنا Eddas: ديوان شعري لتقاليد الأسطورية والجغرافية للشعوب الاسكندينافية القديمة.

** أوسيان Ossian: مقتطفات من الشعر القديم جمعت من مرصعات سكوتلندا، وترجمت إلى اللغة العالية gaelic، و«الإرسية Erse» في القرن الثامن

*** يونج Young: إدوارد يونج، شاعر بريطاني (١٦٨٣ - ١٧٦٥) كتب «اللهايات» في شعر غير مقفى (١٧٤٢)، مستوحى من وفاة زوجته ولبنته. (الترجمة)

الشكل، وقد كرس دراسة مستفيضة لموضوع «النثر الموزون» عند «جيسنير»^(٢٢)، وحاول الحفاظ على هذا «النثر» في ترجمته لـ «غزليات Idylles» التي ظهرت عام ١٧٦٢، باسم «هوبير»^(٢٣)، لكنه - في ترجمته لـ «أوسيان»، واعتباراً من عام ١٧٦٠ بشكل خاص - نجح في العثور على إيقاع العمل الأصلي.

وكانت المهمة - هنا - أسهل. فالإيقاع المتسارع والمتقطع لـ «ماكفرسون» يمكن المحافظة عليه بالفرنسية. فالسباقات المتنافرة، والتعاكسات inversions، والمجناس والتقطيع المتعدد - أي كل ما كان الشعر غير قادر، تقريباً، على المحافظة عليه - استطاع النثر، على النقيض، ترجمته بإخلاص كاف. ومن المدهش أن نكتشف أن «تورجوا» و«دوسار» - أول من ترجم «أوسيان»^(٢٤) - قد نجحوا رغم الصعوبات التي تسببت فيها لغة عصرهما، في أن يقدموا فكرة صائبة إلى حد ما عن الإيقاع اللاهث والمتقد لماكفرسون. ولن أذكر سوى مثال واحد، وهو مقطع «أناشيد سيلما» الشهيرة المتعلقة بموت «أرينثال» وأخته «دورا» (ترجمة «دوسار» عام ١٧٦١ في «جورنال إرنجيه»):

ترجمة النص الأصلي	ترجمة الترجمة الفرنسية
انهضي، يا رياح الخريف، انهضي، وهبي على المرج! ويا سيول الجبال، اهتدي! واهتدي يا عواصف في أحواش البلوط! ولتحض أيها القمر عبر الشجر المكسرة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حين وآخر! ذكرني بالليل التي هوى فيها أطفالي جميعاً، عندما هوى أرينثال القوي، عندما هوت دورا الجميلة	انهضي يا رياح الخريف! راعصفي فوق المرج الممتدة أزيدى يا سيول الغابة! واهتدي يا أعاصير فوق قمم أشجار البلوط ولتسافر أيها القمر عبر الشجر المسروقة! اكشف عن وجهك الشاحب، بين حين وآخر! ذكرني بالليلة الرهبة التي قصي فيها أطفالي، حين هوى أرينثال القسوى، وانطفأت دورا المائلة

ترجمة «مالليه» (عام ١٧٥٦) للحكايات الخرافية والقصائد الغنائية المستمدة من «إيداه» الاسكتلندية (وبشكل خاص «أنشودة ريتيه الشهيرة»^(٢٥)، التي اختصرها «مالليه» إلى عشرة مقاطع بدلاً من تسعة وعشرين، وسوف يستعيدنا الكونت «تربسان» ويختصرها من جديد (أبريل ١٧٧٠) في «مكتبة الروايات العالمية»، قبل أن تمتد «شاتوبريان» بمادة قصيدته الشهيرة «بردى الأحرار Bardit des Francs» في «الشهداء Martyrs». وسينى ذلك ترجمة «تورجوا» لـ «أوسيان» عام ١٧٦٠، و ترجمة «هوبير» و «تورجوا» لـ «جيسنير Gessner» عام ١٧٦٢، وترجمة «لي نوزيم» لـ «يوج» عام ١٧٦٩^(٢٦) وقد كثرت جميع هذه الترجمات تتراراً، ولم تأت الترجمات - أو بالأحرى المحاكاة - في شكل منظوم إلا فيما بعد.

وكثيراً ما طار الحديث حول تأثير هذه الترجمات على الحساسية الفرنسية، وعلى تشكيل ما يسميه «فان تريسم» - «مفهوم الشعر الحقيقي»^(٢٧). وكرد فعل على الهزال والزخرفية والخطابية - الذين عاثوا فساداً في أشعار العصر - تم الهجوم على هذه النصوص، التي ساد الاعتقاد بالمشور فيها على القصيدة البدائية، والمشاير الخالصة والطلاقة أما «إيداه» وأناشيد «أوسمان» - التي اعتبرت، عن خطأ، أضياف وحشية وبدائية^(٢٨) - فقد أعادت إلى الشعراء الفرنسيين حب الطبيعة والطبيعي.

لكن هذه الترجمات لعبت - في الوقت نفسه - دوراً معالاً في تجديد النثر الفرنسي، وهو ما أريد التأكيد عليه، وكان على «قصيدة النثر» أن تتوفر على انجته حاسم.

والملاحظة الأولى - وهي لا تحلو من الأهمية - أن أشهر المؤلفين الذين تم ترجمتهم آنذاك قد كتبوا نصوصهم الأصلية في نثر لائق، (وهي حالة ما كفرسون وجيسنير)، أو في «أشعار غير مقلدة» (مثل يوج)^(٢٩). كان المترجم مدهواً - إذن - للبحث، من جانب، لإخلاصاً لنموذجه، عن شكل آخر غير الشعر التقيدى، وآخر غير النثر البسيط^(٣٠)، وهي دعوة تمثل إهراء لا يقاوم عندما يكون اسم المترجم «تورجوا».

كان «تورجوا»، الذي سبق أن ترجم «فرجيل» في «شعر موزون»، يهتم - في الواقع، وبشكل خاص - بمسائل

«الأعمال الكاملة» بـ «أوسيان» «فينجال» ستة أناشيد، تينورا، ثمانية أناشيد، مصحوبة بعشرين قصيدة أقل طولا، وإنما اكتفوا بترجمة ستة عشر مقطعاً، هي التي نشرها - أولاً - «ماكفرسون»، على ما يلاحظ «فان تيجيم».

إن طراز «أوسيان» لا يحتمل، إطلاقاً، إلا في القصائد القصيرة شديدة البساطة التي تكاد تخلو من الأحداث، والمرونة بصرامة. إنه طراز تجارب «ماكفرسون» الأولى. (٣٧)

وسيتخلى هذا المفهوم - نتيجة لذلك - عن مكانه لـ «مفهوم متكيف للملحمة على غرار الـ «فينجال». ولكن عندما نشرت «فينجال» Fingal، في ستة أناشيد لماكفرسون في إنجلترا (عام ١٧٦١)، وفي فرنسا (عام ١٧٦٢)، لم يترجم «سوار» الـ «فينجال»، وفضل نشر بعض الست عشرة قصيدة الأقصر، المصاحبة (٣٨)، في جورتال إترانجي. وأخيراً، فإن هذه القصائد الغالية القصيرة - التي نشرت في (جورتال إترانجي) - هي التي عرفت القارئ بمؤلفات «ماكفرسون»، في مظهرها الأكثر تأثيراً، والأكثر توفيقاً، وهي التي لا تزال - حتى اليوم - تتميز فينا الانفعال الشعري، في حين أن الصور الملحمية الكبرى، بفصولها المعقدة، وإسهابها المضجر، تبدو مثل الجزء الميت من العمل.

وذلك ما يقودنا إلى ملحوظة ثانية: إن التفوق الشعري لهذه المقطوعات القصيرة والموزونة جيداً - التي كان حصر الفالية فيها أقوى من الحدث، والاستدعاءات أكثر من الوصف - كان من البداية إلى حد أنها لم تفلح في عمق من مفهوم القصيدة الملحمية الكبرى، العاجزة - بسبب طولها نفسه - عن المحافظة على الوحدة والكثافة الشعريتين: «هومير الطيب» عندما كتب «المها» * والجدير بالملاحظة أن «ماله» - وهو يترجم أشعار «إيدا» تترأ - كان يحرصها صموئلاً، وكان «لوتورنور» - في تعديله (إلى أقصى حد، ربما) من «ليالي» «بروخ»، يقدمها للقارئ الفرنسي بطريقة أكثر تقطيعاً، حيث

* بلاتينية في الأصل.

ولا شك أن الترجمة لم تحفظ لا بالتكرار «انهمى» - انهمى - و «هوى» - هوى، و «اهدى» - اهلى، ولا بالجناس الصوتي لبدائيات (حروف متحركة خميسة وحروف ساكنة صاخبة: groves, oaks, walk, through, broke- en)، ولم يقاوم «سوار» رغبته في إضافة بعض الصفات: مروج معمة، ليلة رهيبة، التي - رغم هذا - تتميز بالدقة، وتحافظ على السرعة اللامعة، وعلى أساليب النص الإنجليزي التعجبية. وستطرح أن تصور أن صيغ الأمر العنيفة هذه التي تتدفق بصفتها، والاستدعاء الدرامي للشهد وحشى يتناغم مع عاصفة اشهر، قد بدت جديدة على قراء نشر «فنيلون» المنسأب والناهم. وسيفسراً «ويرنر» هذا المقطع إلى «شارلوت» (٣٥)، وسيأبى على ذكره «شامبريان».

ومن الواضح أن أسلوباً كهذا (ساد الاعتقاد بالمشور فيه على التدفق الوحشى لشعر بدائي) كان على النقيض من الأسلوب السلس، المنسق، المزدهر في هذا العصر. وقد أبرز «فان تيجيم» ذلك جيداً:

لقد قدم نشر مترجمي «أوسيان» الأوائل بشكل عام - الصرح الأهم، الذي يمكن وضع كنقطة للشكل الشعري الذي يبحثون عن تجاوزه بوعي أو بغير وعى، فهو - يلقاه المتأثر، وأسلوبه الجند، والجري، وتفككه - يتناقض، تماماً، مع نظم الشعر المصقول، ورشاقة الأسلوب المضبوطة، وانتظام التكوين (٣٦).

والواقع أن هذه الترجمات لا تتناقض - فحسب - مع نظم الشعر، بل مع «الشعر الشعري» للعصر، فيكمي أن نقارنها بالفتريات المتكلفة لمقلدي «فنيلون». ويمكننا القول إن ترجمات «تورجيو» و«سوار» ذات أهمية تاريخية، وذلك في سياق تطور النشر الشعري، أكثر من ترجمة «لي نورنور» لـ «أوسيان» عام ١٧٧٧.

ومع ذلك، فيمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن مفيداً - بالنسبة إلى المترجمين الأوائل - أنهم لم يتناولوا مجمل

تحرير اللغة والتجديد الشعري

فيما قبل الرومانسية

حتى عام ١٧٦٠، كان هناك نمطان من الشعر: الشعر البطاني، «الغزير» الموروث من القرن السابع عشر الذي طمع - بعد «تليماتك» - في أن يصبح شراً «شعرياً»، من خلال إثراء نفسه بالموت، والتزيينات، والصياغات المتجانسة. والشعر الوجيز الرخيم أبداً والذهني تصاميم النشر الحاصل في النهاية^(٤٣)، نشر «مولنير» و«مونتيكيو»، ومع «ديدرو» و«روسو»، سيشهد القرن الثامن عشر ميلاد اللغة الماطقة^(٤٤).

وبالنسبة إلى «ديدرو» (المترجم المتحمس - هو أيضاً - لمقاطع «أوسيان» الثنائية الأولى)^(٤٥)، فإن الإيقاع، وحركة العبارات، والصوتيات ينبغي ألا تستجيب لقواعد خطافية متجددة، ولا أن تتبع «انسجاماً» شكلياً صرفاً، بل لابد أن تتوافق مع أكثر حركات الإنسان عمقاً. وتعلم أن الإيقاع - بالنسبة إليه - «مستلهم من الفوق الطبيعي، وحركة الروح، والحساسية التي صورة الروح نفسها...». وأيضاً، فإن «الانسجام الحقيقي لا يخاطب الأذن وحدها، بل الروح التي اثبتق منها»^(٤٦).

والكتاب القادر على توافقات كهذه، «سيد الأرواح المرفقة»^(٤٧)، ما كان ينبغي البحث عنه بعيداً؛ فـ «هلويز الجديدة» Nouvelle Heloise، التي ظهرت عام ١٧٦١، جددت الأدب، لا برومانسية موضوعاتها فحسب، بل بسحر التعبير الغنائي. ولم يعد هذا الشعر الموسيقي يخاطب العقل وحده، بل يخاطب الحساسية المتنوعة على انسجامها، الفائرة أو الحارة بالتأوب، قادراً على امتصاص مشهد ما بنفس قدرته على الإيحاء بإحساس ما. فهنا، ثمة «إعادة اكتشاف» للشعر الحقيقي الذي يؤثر بطاقته الاستحضارية والإيحائية، ويحرك المناطق الأعظم في الروح. «كيف يمكن أن تكون شاعر ترقى»، هكذا تسأل «روسو» في إحدى كراساته^(٤٨).

كل «لينة» إنجليزية تزوده بعدة «بيال» فرنسية. وحتى خلال ترجمتهما للتصومص الملحمة، كان «تورجو» و«سوار» يحدقان الاستطرادات والأجزاء السردية، ولم يحفظا إلا بالمقاطع الغنائية القصيرة أو حادة الدراسة، يشكلا منها كلاً، ووحدة إيحائية^(٤٩). هذا الانعصار في التكوين، لا في الأسلوب وحده، هو الذي جعل هذه الترجمات تخطف - جذرياً - عن الـ «روايت» و«ملاحم» المكتوبة بالنثر الشعري، التي لا تنتهي غالباً، والمستفيضة دائماً. وقد قال «سوار» عن «شكري كرملة»^(٥٠):

من الصعب العثور - في أية قصيدة - على لوحة مؤثرة إلى هذا الحد، تنحصر في مثل هذا الحيز الصغير، وتكون حركاتها أكثر تنوعاً، وأكثر سرعة، إنها دراما كاملة.

ولم يكن عبقاً - بالتأكيد - بالنسبة إلى المؤلفين الفرنسيين، أن يتعلموا السيطرة على دراما كاملة في الحيز الضيق لبضع صفحات، وأن يركزوا - على نحو كافٍ - بما لا يحافظوا على الوحدة والكثافة التسميتين، والواقع أن أولى محاولات قصيدة النثر القيمة إنما سخرج - فيما بعد - من «أرسيان»؛ إنها الترجمات المستمارة لكل من «باربي» و«شلوبيريان» و«أوجي هوجو». و«ميرمي» مؤلف «جوزلا Guizot»، أس يصيح - هو أيضاً - من المعجبين بـ «أوسيان»^(٥١).

وسبقنا كيف يحدث أن يمارس تأثير «أرسيان» بـ «أثر رجعي»، في حين أن نهاية القرن الثامن عشر قد شهدت تضاعف «الغزليات Idylles» النثرية، محاكاةً لجيسنير^(٥٢) ذلك - تحديداً - لأن تطور اللغة الشعرية - الذي بناه ترجمات «أوسيان» - كان عليه أن يتحدد بدقة، أولاً، وأن يتركز على حركة تحرر ثقافي أوسع، وعلى عودة إلى الغنائية. وإذا ما كان الشعر قد بدأ يصبح أداة شعرية، فما كان لساعة قصيدة النثر أن تدق إلا عندما تشترك معها القوى الجديدة تماماً، والبالغة التعقيد.

الروح - دون الانشغال بالقواعد الفنية، ولا بالمؤثرات الأدبية -
بقدر ما سيجت النثر منابع شعرية كانت تبدو باضبة.

من الروح ينسأل الشعر لعمى ما يكتب
«أ. مونغولون»^(٥٦). بشكل طبيعي، ومن حيث
لا يُبدل أى جهد من أجل الوصول إليه، في
خبيثة السير الذاتية، في كل كتب الرحلات
والاعترافات، حيث تتمسك الانفعالات المباشرة،
وأخيراً في كافة الأنواع الأدبية التي تزدريها
الكلاسيكية استمارة، فظلت - بهذا الازدراء -
حرة.

شاهد - إذن - هذه الظاهرة المزدوجة والمفارقة: فمن
ناحية، يتواجد الشعر الحقيقي في الاعترافات، والمذكرات
الشخصية، والمراسلات المكتوبة بلا ادعاءات أدبية، ودون
صبغة متعمدة؛ وهي التي لا يمكن اعتبارها - بالتالي -
أشعاراً. ومن ناحية أخرى، ففي كل مرة يزعم الكاتب كتابة
عمل فني، فإن طغيان القواعد «الشعرية»، والاصطلاحات
الأسلوبية، يهيم أو يستترز أى شعر، شعر بلا قصائد،
ومصائد بلا شعر. ومن أقول في ذلك سوى بضع كلمات،
طال أن لا هذا ولا ذاك قد اقترب من نقطة الاتزان، التي
سيمكن فيها - أخيراً - بلورة قصيدة النثر الحقيقية^(٥٧).

ونميل الاعترافات والسير الذاتية - نظراً لطولها - إلى
الرواية أكثر من ميلها إلى قصيدة النثر، ويمكننا - بالمقابل -
أن نقنع من «المذكرات» مقاطع تتأخم القصيدة، في
عنايتها الداخلية، وتدقيقها، وهو ما فعله «أ. مونغولون» مع
«يوسيفات» لوسيل لا ريدون - دويليسيس^(٥٨). والإيجاز
والطبيعة نادراً - والحق يقال - في حقبة اعتقد فيها أتباع
«روسو» بأنهم ملزمون - حتى في أحلام يقطتهم الخاصة -
بالحديث بـ «لغة العاطفة»، مع الإطراب والمباشرة، «أحلام
يقظة» ماثون فيليبون - مدام رولان نفسها بعد - نموذج
للأسلوب المتكلف ويزيد من تكلف آثار الأسلوب التسامي
المتشبه بالكلاسيكي، والذي سيربك لغة الشعر حتى المرحلة

والدع المدخل - حقاً - هو أنه، عبر طريق النثر، تمت
العودة إلى أصول الشعر المميقة. «لقد عثرت مرحلة ما قبل
الرومانتيكية الفرنسية على الشعر، لكنها لم تكن تملك
الشعراء»، ذلك ما يرويه «أ. مونغولون»^(٥٩). أهو عجز عن
نظم الشعر عند تمثيله الرثسبين، «روسو» و«سيفانكور»
و«شاتوبريان»؟ إنه - بدون شك، أيضاً - النفور من نظم
الشعر الصارمة، والتعسفية، ومن القواعد بشكل عام. ولم
يكن «ديدرو» الوحيد الذي أراد تحرير الإنسان المايغة من
القيود التي تفرضها القواعد والأعراف الأدبية^(٦٠)، فالفنان
هو صرخة الإجماع، ولا ينبغي أن يتبع إلا الطبيعة، أو -
بالأحرى - طبيعته هو^(٦١). ونصل - في كل المجالات - إلى
مرحلة الشرد ضد المبادئ المتبادلة.

فالكراهية بكل ما يحق الفرد ويحدده هي - وحدها
- التي ستقود الكاتب إلى رفض الانحصار داخل الحدود،
مع الانغماس في أكثر أنواع الإلهام جنوحاً، والفتنات
التي لا تقص. ويكتشف المظهر الموضوعي - الذي يبدو في
حالة غليان أحياناً، واعتباط أحياناً أخرى - الأعمال «ديدرو»
و«روسو» عن كرامتهما الشديدة للإلزام. يكن هذا التكوين
السقيم، وهذا الأسلوب الذي لا معيار له، هما على طرفي
نقيض من التلخيص والتوتر الدائم الذي تطالب به قصيدة
النثر: فالشكل - هنا - شديد الانفتاح، بلا تخوم أو محيط
لحدود معينة. وما الذي سيقل - عندئذ - عن اليلازما غير
المعدومة التي ستتكون داخل أسرار بعض «النفوس المرفقة»
امهية - سلفاً - للاستفاضات اللفظية.

وما يجب تسجيله، لصالح مؤلفي ما قبل الرومانتيكية،
هو - في الواقع، وبشكل خاص - الذاتية الجديدة الشخصية
للعنايتية، وإعادة إدخال هذه الـ «أنا» في الأدب، وهو ما
سيغضى إلى التخلي (النسي) عن الرواية والمنحمة، لصالح
أنماط أكثر حميمية وأكثر غنائية. ويسمى النثر إلى ترجمة
حالات الروح، وأحلام الميطة، والتأملات، بأكثر من سعيه
إلى حكى الأحداث الجسم أو الروائية: وقدر ما ستتكلم

وها هو - الآن - الوجه الآخر، والمقابل، لهذا الشعر الذي لا يستطيع أن يأخذ شكل قصيدة منتظمة، إنها الـ «قصائد» التي لا تعدو أن تكون أشكالاً مفرغة من كل شعور حقيقي؛ مثل القصائد الثرية الثلاث التي ألفها «لوسيل دي شاتوبريان» في كومبوج، بين عامي ١٧٧٦ و ١٧٨٦ التي يقول در- دي جورمون: عنها، «لا توجد - هنا - أية عبقرية، ولكن زخرفة مطرزة فحسب»^(٦٨). ورغم أن ذكرنا الأدبية عن الشعر تسجد هذا «الجمال المصور المنزوي، العبقري، والبائس»^(٦٩)، فإننا لا نستطيع - على وجه الإطلاق - التأثر بهذه المقطوعات البائسة القصر، ذات الكمال الشكلي تمعاً، حيث البرودة الكلاسيكية المستعارة للأسلوب تجرد الإلهام بتلك الفئات «إلى القصر»، و«الرية العقيمة»، النقية «إلى حد أن ورد العباد لا يخرج بأنوارها... ونحتاج إلى عيني «رينيه» كي يرى - في هذه الصمحات - بالإضافة إلى «الأنانة، والصلاة، وأحلام اليقظة» - «حساسية غائبة».

ونشهد الفشل نفسه في المقطوعات الأكثر إحكاماً في هذا الديوان القريب، المختلط بالمقالات والـ «قصائد»، ومأملات حول أكثر الموضوعات تنوعاً، إلى حد أن أسماء «سياستيان مرسيه» يسخره «قبعني الليلية»^(٧٠). فالشعر بهرب بقدر سعيه إليه، وهو - مع ذلك - غائب في توريته، على طريقة «دوليل»^(٧١)، كما في تمثوله المهمة. ويستنتج «إي. - جلي» - الذي درس قصيدة «أسي»، بعد أن يشير إلى أن بعض الموضوعات إنما هي موضوعات رومانسيكية سيتمحها الشهرة «شاتوبريان» و«لامارتين» - أن «هذه الصفحات، عند مقارنتها بالـ «أملات»، تبدو «ذات إثارة مفتعلة نوعاً ما، ولفظية بشكل خاص»^(٧٢). ويتم نفضين «ليلية nocturne» له بعنوان «من الريف De la Campagne»^(٧٣)، حيث يستدعي «مرسييه» - بتوفيق مؤكد - «الشعر الشهواني لحلم بقعة غير محددة» على حافة بحيرة. لكن «سياستيان مرسيه» يستحق التوبة باعتباره، رائداً في تاريخ قصيدة الشعر، في قصائد أخرى؛ أولاً، لأنه قدم - منذ عام ١٧٦٨ - في «أحلام رزوي فلسفية» (التي جمعت

الرومانتيكية. وما الحديث في «أحلام بقعة غاية فئس» إلا عن «التألق الشجي للزهرة»، و«ظلال العبابات الضاحكة»، و«خبر الموج الجذاب»^(٧٤). وتكشف رسائل «مانون» الشابة الادعاء نفسه، والعدم الطبيعية نفسه^(٧٥).

ومع ذلك، يحدث أن يظهر الشعر في رسالة ما، لأنها - تحديدًا - أقل تكلفاً؛ فجلدة الانفعال ترفع رسالة «دوس» حول موت ابنته إلى مستوى الفئانية الحقيقية^(٧٦)، وكذلك الرسالة الأخيرة التي بعثت بها «كامييل ديملان»^(٧٧) من السجن، أو رسائل «روسو» الشعرية إلى السيدة «هودينو». والرواية «عبر المراسلات» نوع أنعشت «هلويز الجديدة»، وأنشاع في الأدب موجات من المثالية والمحافظة. ألا تساهم رسائل «ورد» (١٧٧٤) - الموجزة في غالبيتها والمنمصة جيداً، بل التي أحياناً ما تشكل نوعاً من المقاطع^(٧٨) - في تقريب هذا النوع من قصيدة الشعر؟ ويستفيد «سيناتكور» - عندما ينشر، عام ١٨٠٤، رسائل «أورمان» الوثيقة، من حريات نوع «بلا فن ولا حبكة»^(٧٩)، كي يمارس، بشدة، كلشميات الأسلوب الكلاسيكي المتفعل، «غلام المرقع»، لا زورديه السماوات، وصفاء المياه^(٨٠)، «وأي شيء يخرج «تعبيرات يمكن أن تبدو جريئة»^(٨١)، وصياغته تصويرية أو تعبيرية، جريئة شعرها بنفس جرأة تعبير «أصوات صامتة» للأشياء^(٨٢)، أو «اللعن العذب لأرض تشهد المروب»^(٨٣). وهكذا يخترع «سيناتكور» - أكثر من «روسو»، وربما بقدر «شاتوبريان» أسلوباً رمزياً «تمتزج فيه الأحاسيس، الواحد بالآخر، ويمتلئ بالانفعالات، حيث يمتزج العالم المادي بالعالم الروحي»^(٨٤). وبهج الفن - هنا - ليس سوى شكل لا اعتقاد عميق في «انسجام عالم إلهي خفي في صورة عالم مرئي»^(٨٥). وهكذا يساهم «سيناتكور» في خلق أداة شعرية جديدة، يستغل «شاتوبريان» - إمكاناتها بعبقريته؛ أعنى الشعر الغنائي، للموسيقى، الإيحائي. ولكن هذا الشعر الذي ينساب ويتدفق بحرية في التأملات، وأحلام اليقظة^(٨٦)، والمراسلات، لم يعثر - بعد - على القالب الذي يصب فيه ليأخذ شكل القصيدة.

«جيسنير»^(٧٨)، مصطنعة تماماً؛ «رعاة» من ترهاتون، لغتهم باهتة، مثل حساسيتهم الزائفة.

وعلى وجه الإجمال، فإن الفاشلة الرئيسية لكل هذه الكتابات هي التأكيد على الشهرة المترتبة لمقطوعة النثر القصيرة، التي تعالج موضوعاً محدداً. وفي فترات أخرى، وبدلاً من استخدام النثر «المزخرف»، كان الشعر هو الذي يتناول موضوعات الربيع أو البسوة. ومن المفيد - أيضاً - الإشارة إلى بدء الانفصال عن القصيدة الملحمية الكبرى («فينلون» - نفسه - سيحكم عليه «الأب بارتيليس» بأنه «مغيب» و«ممل حتى الموت»، كما تقول «مسلم ديفان»^(٧٩)، التي تفضل له المقطوعات القصيرة، والأجزاء الـ «عارة»: «ثاقفة ليس من الغريب معها نجاح «مقطوعات» «أوسيان»^(٨٠)، وأيضاً لتشار جرائد ودواوين النوحات. ويذكر «سيستان مرسيه» أنه «لم يعد في بلويس - تقريباً - من يقرأ مؤلفاً يتكون من أكثر من جزئين»^(٨١)، حيث تتم قراءة كل إعادة قراءة مقاطع من «أوسيان»، أعاد «سوار» طباعتها في «منوعات أدبية» عام ١٧٦٨، أو «روزنامة ربات الشعر» و«غزليات» التي هجأها «جيسنير». وأن تكون هذه المقاطع القصيرة - في غالب الأحيان - ترجمات أو محاكاة، فهو أمر ذو دلالة.

الترجمة المستعارة وقصيدة النثر

والواقع أن المترجمين هم أول من ألح على ضرورة تحرير اللغة الشعرية، ومنحها مزيداً من التسويع والتصوير. ويذكر «جيسنير» - خلال ترجمته «الجرة المحطمة» لـ «هربر» - لماذا فضل «استخدام الكلمة الملائمة» - أي «جرة»، وليس «كأس» أو «وعاء» - بدلاً من «كلمة رقيقة، وإن تكن مبهمه، تتأخر والممتنع»^(٨٢)، وتحفل «المنوعات الأدبية» لـ «سوار» بالشكوى من العقبات التي تفرضها تقليد اللغة «الشعرية» الفرنسية في الترجمة. فالفرنسيون «يسألون - بالمصطلحات المجردة والجافة والبكماء - لغة لا تقبل إلا التعبيرات التصويرية والرائحة» (أي الشعر)^(٨٣). فكيف يمكن

معظمها في «تحتى الليلية» نماذج لـ «روى» قياسية، قابلة لتوجيه النثر نحو أسلوب معين من الغائات الشعرية، على نحو ما سنجده في «الأحلام» لـ «جان بول»، وفيما بعد، في فرنسا، عند «نوديه» و«رايه» و«لامنيه» (ولن نذكر الشعر المروضي، وتأثير «مرسيه» المرجح على «هوجو»^(٧٤)). وفيما بعد، أعلن - بكرة - في مقدمة «توليدات Néologie» عن الآفاق التي يمكن أن تفتح أمام النثر إذا ما تحرراً على التخلص من قيوده^(٧٥).

النثر ملكنا، ومعهما حر وعلمنا أن نرسخ له سمات أكثر حيوية. إن كتاب النثر هم شعراؤنا الحقيقيون حلهم بالجرة، وسنحصل اللغة على قوة تعبير جديدة تماماً.

ويبدو أن «مرسيه» - العاجز عن تحرير اللغة بنفسه - يدعو كتاب النثر إلى التمرد على «الأساليب المعبودة الخاصة والتقليدية»، التي يعتقد ناظمو الشعر أنهم مجبرون على الحديث بها^(٧٦)، والتي عانى بنفسه من ضرورتها.

ولم يكن طراز «النثرية» - التي كانت وقتئذ في أوج زدهاها - هو الذي سيقود إلى التجديد المطلوب؛ «نثرية إلى الربيع» من تأليف «مرسيه» نفسه، و«نثرية إلى الشمس» من تأليف «الأب وراك»، التي أدى غيابهما إلى انتشار قصائد عدة على النسق^(٧٧) نفسه، «ترانيل» انتشرت هنا وهناك، في «أنكا Incas» مرموتيل، وفيما بعد في «فانتازيا» لـ «شاتوبريان» كم من القصائد المتكلفة التي لا تخرج - على وجه الإطلاق - من إطار النقل، سواء باستلهام «ترانيل» «أوسيان» (إلى الشمس، إلى القمر)، أو «ترانيل» المصور القديمة. هذا الطراز من «القصائد» يظل - أكثر من السابقين - معطاً جامداً، كتباً حيث تمنح اللغة الكلاسيكية المستعارة، وتقاليد الأسلوب المتسامي، أية انطلاقة، وأية تلقائية.

ولنعترف - فضلاً عن ذلك - بأن الـ «غزليات» والـ «قصائد الرعوى» Bergenes، الشعرية، المستوحاة من

أن تنقل إلى اللغة الفرنسية التعبيرات الخارجة عن المألوف، وصور «بوج» الجريحة؟ تتساءل مترجمه «بوسي»^(٨٤)، وإن لفتنا لا تحتمل مسوحات كهذه؛ رغم هذا، كيف نمر عن الأفكار الرفيعة عندما يكون الأسلوب مكبلاً بالسلام؟. لكن، يمكن أن نجوب - على وجه التحديد - بأن المترجم يتحتم بحرية نسبية؛ فمن نعمائى من خشونة الأسلوب، ونقص التحولات والتعبيرات التصويرية أو الواقعية، عندما نستعمله لحساب شعر يلقى، أو على الأقل - أجبني^(٨٥). ماذا أقول؟ إنهم يستمتعون بهذا الأسلوب المتقطع والصياغات الشاذة باعتبارها «هتة» كثيرة التوابل، غرامية. وهو ما يوضح لنا - سلفاً - لماذا اتخذت محاولات «قصائد الشر» الأولى المقبولة - كلها، دون استثناء - شكل الترجمات المستعارة. إن مصطلح «ترجمة» أصبح ذريعة من نوع ما لجرة المؤلف، من أجل أن يضيف إلى أصالة الإيقاع والأسلوب بهارات غرامية.

ومن الطبيعي تماماً - من ناحية أخرى - أن يكون الكتاب - في بحثهم عن بناء معنوي، وعن شكل واضح يسيطر على هذا الشر الشعرى، المهياً دائماً لإزالة أوضاعه - قد فكروا، في البدء، في استعارة الأشكال المقطعية للشعر الموزون؛ فعادة كلت الترجمة لا بد وأن تقودهم إلى تبني هذا الحل البدهى. وكفى أن تحمل كلمة «تقليد» محل كلمة «ترجمة»؛ وأن تبني التناظر في المقاطع، مع التماثل، والإيقاع، واللازمة التي تتبقى من قصيدة ما إن ترجم، تحافظ على وحشتها البهيمية. حيث، نلطف في طريق سيقودنا - رأساً - إلى الأناشيد الغنائية Ballades لـ «كوييوس برتران».

وهذه «التراويل» التي شددت على نوابها الشعرية، وهي تتحمل الترجمة^(٨٦)، أو تقليد الأغاني المقطعية، كانت تبني - بطبيعة الحال - التقسيم إلى مقاطع. وفي «تريلة إلى الموت» (أحد أناشيد «أناك»^(٨٧))، يشكل «الترديد» الإيقاعى لتعبير (موت، مميت) - في نهاية كل مقطع - نوعاً من اللازمة المهمة للمحتى ولوحدة القصيدة، ورغم هذا، فإن لغة

الهود المنتحطة، الباردة والجمدة، وساءة استخدام «الشعر داخل الشر» بالمعارض مع مبادئ «مارمونتيل»^(٨٨) نفسه، صرنا لدينا انطباعاً أليماً بالافتعال. وسنجد مزيداً من الفس والتصور فى «تريلة إلى الموت» الواردة فى «ناتشيز»، حيث يذكر «شاتوبريان» - رغم هذا - لـ «أناك» - بشكل خاص «تريلة إلى القصر» (التي تدعى بالكثير إلى «أوسيان»^(٨٩)). ورغم كل شيء، فطراز «التريلة» مشغل - بشدة - بعبء ديونه للماضى «الكتانى»، ولذاكريات المتقية، من أجل أن يصبح - فى اللغة الفرنسية - شكلاً أدبياً أصيلاً^(٩٠).

رثمة أصالة أكثر فى الإيقاع وفى صور الشعر الذى يتخذ هيئة «آيات» evres، المستلهم من «الكتابة» شعر التوراة الإيقاعى، غير الموزون، الذى استحسنه «فينلون»^(٩١) وعلق عليه «بوشو»^(٩٢)، قد تمت محاكاته، لحسن الحظ، على سبيل المثال، فى «الكتاب الذى تجا من الطوفان» لـ «ميلفان مارشال»^(٩٣) (مؤلف «روايات» محدودة الخيال حتى ذلك الحين)^(٩٤).

- وجدتُ جمالاً أكثر مما وجدتُ من البراءة بين بنات البشر -

- إيهن يُفَتِّن برهافة، لكن لا يتحدثن إطلاقاً بحكمة.

- إيهن يرقصون مع الإيقاع، لكن لا يعرفون إطلاقاً المسير مستقيماً^(٩٥).

والإيجاز، وروعة الصور، ومؤثرات «التوازيات»، تجعل من هذه المزامير معارضات، بلا جدال، لكنها لا تقسم النكهة الخاصة.

وكان لا بد - رغم ذلك - من الوصول إلى «الأغاني» Madécasso «الأنثى عشرة» التي نشرها «باربي» عام ١٧٨٧، لشهد ظهور صيغة شعرية أصيلة. ولأنك أن ذكرى «أوسيان» قد ساهمت - ومعها ذكرى أغنيات أهل جزيرة بوربون، التي ولد فيها «باربي»^(٩٦) - فيما تجده من

ناهاندوف (١٩٢٧)، وبدلاً من الترتيلة الملحمية، والإطباب، يكون «بارني» أول من أدخل الأغنية ذات المقاطع، بيناتها وإيقاعها، وتصويراتها الخاصة (١٩٨٠)، وبذلك، يظهر بوصفه رائداً قبل «شاتوبريان» و«أغانيه الهندية» بفترة طويلة.

قصيدة الشر في بداية القرن التاسع عشر:

من شاتوبريان إلى الرومانتيكية

ورغم هذا، فقد ساهم «شاتوبريان»، أكثر من الآخرين - نظراً لتوهج عبقريته - في تطوير القصيدة، أو بالأحرى - أغنية الشر. ولن أذكر هنا أية أساليب استخدمها كي يجعل من الشر أداة شعرية جديدة، ذات توافقات لم تسمع بها حتى الآن. لكنني أود الإشارة - أولاً - إلى أنه إن لم يكن قد اعتبر نفسه - أبداً - مؤلف «قصائد شرية» (١٩٩)، فقد أبدى - في معظم الأحيان - نزوعاً طويلاً لجمع الانطباعات أو التفاصيل «الوجدانية» في «مقاطع» حقيقية، ذلك التكوين الموجز الذي ينتهي إلى شذرات تشكل كلاً (بمقدرونا إعطائه عنوانين: «الريح في برتاني، رابعها إلى سينتي» (١٩٠٠)، ونقترب من قصيدة «الشر» ومع ذلك، فقد عاتب «سانت - بوف» شاتوبريان على التأليف - «الصفحات»، وبممارسة «نظام القطع الجميلة» التي يورعها - بلا تمييز - هنا أو هناك (١٩٠٩). وحقيقة أن «شاتوبريان» قد نشر قصيدته «ريبع في برتاني» مستقلة في «الحواليات الرومانتيكية» - وهي بالتأكيد عمل بارع - تجعل سانت - بوف - محققاً إلى حد ما (١٩٠٢).

ورغم هذا، فإن «أغنيات هندية» لـ «أتالا Atala» هي التي بشرت - سلفاً، وبشكل خاص - بتكرين وإيقاع قصيدة الشر، كما سيصوغها «ألونزوس برتران». ومثل أسلافه، يتذكر «شاتوبريان» «لوسيان» والثورة، لكننا نظن أن هذه المقاطع الموجزة - بمؤثرات التكرارات واللوازم الغنائية - تدن بالكثير للأناشيد، والأغاني العاطفية الشعبية المفرومة في عصر الترجحات في العديد من الجرائد، والتي كان «شاتوبريان» يؤرخها دائماً (١٩٠٣). وتقدم أغنيته «أتالا» الهندية (أغنية حب

سعى الأسلوب إلى تصويرية معينة، وتفاصيل مميزة، وتعبير مفاجئ أو إيجازي، ولا يخفى «بارني» تنوع إيقاع العبارات حسب الشعور أو الفكرة المراد التعبير عنها، وكل من هذه القصائد القصيرة (بعضها يأخذ شكل الحوارية، والآخر يتكون من مقاطع، وبعضها مختصر للغاية) تتمتع بطابعها الخاص، وبوحدتها: ها نحن - الآن - أقرب ما يكون من قصيدة الشر الحقيقية، طالما أن الترجمة المستعارة يمكنها - دائماً - أن تظهر، تحت قناعها، الوجه العاري للشر الأصلي.

وسلاحظ - في القصيدة التالية - الإيجاز، والتصورية، وبساطة الأسلوب، وأيضاً وحدة البنية، والمقطع الأخير يستعيد الأول، وينتهى الأغنية.

الأغنية الثالثة

كم هو عذب النوم ، خلال الحر ، تحت شجرة كثيفة ، وانتظر أن تأتي لنا ربيع المساء بالتداوة

أيتها النساء اقتريين ، وفيما أستريح هنا تحت شجرة كثيفة ، أفعمن أدنى بعمقك المديدة: أعين أغنية الفتاة عندما تجدل أصابعها الضفيرة، أو عندما تطرد - وهي جالسة بجوار الأرض - العصافير الشرهة.

فالغناء يبهج روعي، والوقص - بالنسبة لي - في نفس رقة القيلة تقريباً. فلنكن خطوانكن وانية ، وحاكين أرماع المنعة والانغماس في البهجة.

رياح المساء تقوم والقمر يبدأ في التالق ، عبر أشجار الجبال، للتهدين ، وأعددي الطعام .

ويستخدم «بارني» - بنجاح - تأثير اللازمة، أو اللوازم الغنائية، المستمدة من الأغنية الشعبية (وهكذا في التشديد الأخير، المكون من ستة مقاطع تنهي كلها بالعودة إلى الهجاء نفسه، «ناهاندوف»، أه أمها الجميلة

لكن الوقت لم يكن بعد، ومنشده - على التقىض - كيف يسير، في أعقاب «شاتوبريان» عدد لا بأس به من المقلدين؛ فكل من لم يعد يرغب في الشعر الكلاسيكي، ولا يملك ما يكفي من الأصالة لمخلق شكلاً خاصاً به، يستعير الإطار المريح للترجمة المستمرة، ليعبر بالشعر صياغات وإقاعات قادرة على المنافسة المتحصرة مع تلك الخاصة بالبحر السكندري. ومحاولات كهذه - تقتصر إلى الأصالة - تثبت، على أية حال، أن هناك جهداً متواصلًا - منذ بداية القرن، حتى الرومانتيكية - لتجديد الشكل الشعري.

والحق إنه في السهل الأدبي الكتيب، الذي يحتد من عام ١٨٠٠ إلى ١٨٢٠، لا يظهر سوى عدد محدود من الشعراء. ومن الشعر إلى النثر، لم يعد هناك ما يقال إلا عن الشعر المنظوم، غير أن مبدأ مقطوعة النثر القصيرة ذات المزايم «الشعرية» قد أصبح مسلماً به، على نحو ما يشهده ميلاد «روزانة النثرين» التي ستشر سنوياً - من عام ١٨٠١ إلى عام ١٨٠٩ - عددًا لا بأس به من القطع النثرية الخفيفة، ذات طراز عمالي للمقطوعات الشعرية المنظومة، المنشورة في «روزانة ربات الشعر»، حيث يقدم النثر نفسه باعتباره نظيراً للشعر، «أليس النثر شقيق الشعر»؟^(١٠٩). وترجمات وتقليدات، وترجمات مستعارة، تزدهر فيها^(١١٠)؛ أما الباقي، فخرافات مأثورة، وصور رمزية، وحكايات خرافية، تواصل - بسوء الحظ - التقاليد شبه الكلاسيكية، وتستعير من الشعر لفتة الأكثر تقليدية، وزخارفه الأكثر ذبولاً. ولكن، كم سيكون من الصعب التحرر - إذن - من مثل هذا الأسلوب؛ «النفس المتشد للكلب «بروكس» المشتعل لم يعد يحلف عشب السهل، ولا مثوى الأسماك القاسية»^(١١١) أما أن نرى - في هذه القصائد الزائفة - ما هي عليه فعلاً، فهو ما يعني الكثير من الطوف الفارغة والطنطنة الصوتية!

وفي الحقبة نفسها، نجى «مدام دوستال» بالده إلى الطاحونة، فتؤكد على إمكانات النثر المصدرة^(١١٢)، وتعلن أن «أفضل شعرائنا الغنائيين في فرنسا هم - ربما - ناثرون

لخارب، وأغنية لئالا المهارية»^(١١٣) أسلوبين استخدما منذ زمن بعيد جداً في الأغنية (وحتى في للزاهير والتجوة، من قبل «١٠٥»)، الأول، تكرار الجملة الأولى في نهاية النص بطريقة «تغلق» القصيدة، وتوفر لها ما سسميه وحدة «دائرية» cyclique، متعارضة مع السور المستقيم أبداً للنثر - هذه «العودة الأبدية» هي، في الواقع، من خصائص الشعر، والشعر الذي يقضى بشكل خاص، والأسلوب الثاني هو اللازمة الضالفة، التي تعود بين كل المقاطع، فتصنع الأغنية وحدة الانطباع، وذلك بذكر صياح البيت؛ (سعداء هم من لم يشاهدوا أبداً دخان الأعياد من الخارج، والذين لم يجلسوا إلا في مأدب أبائهم).

وستتاح لنا الفرصة لتحدث عن التأثير الذي مارسه هذه الأنبيد الهندية على «ألونزوس برتران»، إضافة إلى «بردي الأحرار» الشهير لـ «شاتوبريان»، الذي استطاع فيه - باستلهم أغنية «ريبر لودمروج» الاسكتلندية - أن يكرها، ويختصرها إلى الموضوعات الأسامية، ويمنحها إيقاعاً فعالاً ووحشياً^(١١٤). فإذ قيمة حقيقية نستطيع أن نعزوها إلى هذه الاقتباسات؟ ينفي «ديوس سرفيان» - الذي درس، نجني كتيب نثر «لئالا» - أنه قهقهة شعرية عن «الأغنيات» الهندية، بسبب القيود التي يفرضها الإنفاق الطبيعي للكاتب، والبحث عن «التصويري»، وعن «الطابع الخاص»^(١١٥)، وي طرح رفضه لقصائد «برتران» و«بودلير» النثرية، بحجة أنه يمكن تشبيهها بهذه «الأنشيد»^(١١٦). مبالغة مزدوجة كما يبدو؛ فإذا ما كان حقيقياً أن جهد التقليد يسير - في أغلب الأحيان - في اتجاه معاكس للعملية الشعرية، فلا نستطيع أن نطرح التلقائية وعيوب المتطلبات (الفنية) على أنها قاعدة مطلقة؛ إن إحكام الشكل، والسيطرة المنيعة، وتقنية «القصيدة القصيرة»، هو ما يؤثر اهتمامنا هنا، حتى لو أدى ذلك إلى بعض الافتعال في الأسلوب. ومن ناحية أخرى، يصعب التأكيد على أنه ما من قصيدة نثر، يحكم تكرارها من مقاطع، لا تنطوي على قيمة شعرية؛ سيكون دور «برتران» - بالتجديد - هو تخليص قصيدة النثر من متطلبات التقليد أو المعارضات، ومنحها والأصالة والخصائص نفسها التي لقصيدة النظم.

الحياة، والمعرفة، وكآبة المصور الإنساني (وفي الأرض ما يشبه
أنيبا طويلا يوحف من جيل إلى جيل، منذ أول الفاتين
ووصولاً إلينا نحن...) (١١٨)، حيث تغرقها دائماً نبرة
البوح الشخصي (كتب «بالنش» «شظايا» إر عجيبة أمل
عاطفية): «لو إن هذه «الشظايا» النحلي كانت مكتوبة
بالشعر، بدلاً من النثر [هكذا كتب «سانت - يوف»] لأذهل
بالنش لامارتين في إبداع قصيدة الرثاء التأملي» (١١٩)
ويمكننا أن نضيف أن أول «شظية» من هذه «الشظايا» -
رغم أن موضوعها ليس جديداً تماماً - (١٢٠) - تشهد على
إرادة قوية، تنعكس في تقسيمها إلى عشرة مقاطع شعرية،
وتكرارها للتعبيرات:

لماذا تاتين، يا نسمة الربيع - وتهمسين، في
أذني بتحية الصباح النهارية ؟

تاتين لي حثاً بآريج الورد الرقيق - لكنت
تسبيح أولهم المستقبل الضاحك .

لقد جرعت أن السعادة نبت غريب ، ينمو في
حقول السماء ، ولا يمكنه أن يتأقلم على
الأرض - فدعيني، يا نسمة الربيع -

لقد بنا - النثر - في هذه الحقبة - اللغة الوحيدة
الممكنة للبوح والرثاء: فقد أصبح الشعر الكلاسيكي العظيم -
على نحو مؤكد - شكلاً طائفاً وجامداً، صالِحاً للشعراء
الرسميين (ليبران وسوميه وبازور لورميان)، وسعد أبهة
الملحمة، التي ستهمها أول حجة رومانتيكية.

فجر الرومانتيكية وقصيدة النثر

تكشف الرومانتيكية الرواية - في بحثها عن شكل
أكثر ملائمة مع الطموحات الجديدة - من الجمالين: فمن
ناحية، قسمة ميل ما دائماً ما يتزايد إلى الأدب الأجنبي،
وبخاصة «الأناشيد» والـ «لييد» (Lied)، والأناشيد الغنائية

(١) Lied: أغنية صبية للآلة.

الكبار: بوسويه وباسكال وفيلتون وفيلسون وجان
جالد... (١١٣). أما الإصحاح التي تقدمها - في «أناشيد»
كورين (١١٤) - لنظرية النثر «المتجاسر»، واللغة الانفعالات
التي يستدعيها المسابقة (١١٥)، فتؤدي بنا إلى الاعتماد بما
يكفي عن الموضوع: فنكورين تتحدث في «الرجالاتها» بلغة
الخطيب المصنع، حيث الإيديولوجيا والتشويق بالكلام لا
يتركان إلا حيزاً ضئيلاً للغنائية والعاطفة.

وفي «بلاد الغال» لـ «مارشيني» (١١٦)، نجد بضع
محاولات - في «الأناشيد» أو «البردي» bardit، النثري -
تستلهم، بشكل ظاهر، «شاتوبريان»: هكذا في «المعهد
الأول»، «أغنية غالية» (السرد الأول)، و «أغنية الشمراء
البطوليين» (السرد الثاني)، و «بردي الأحرار» (السرد
الثالث)، و «نشيد فائز كركي» الذي يستعيد - مرة أخرى -
بضعة موضوعات من «أغنية» رينير لودويج (السرد
السادس)، و «أغنية الخطوبة» (السرد العاشر). **يستخدم**
«مارشيني» - بعد «شاتوبريان» - الترتيب في مقاطع،
واللوازم الغنائية (في «أغنية الشمراء البطوليين»، تتكرر في
نهاية كل مقطع لازمة: «محاربونا شربوا من الكأس النامية»،
وتلقى حجر «توتاني» قسّمهم»، وإعادة العبارات (التي تكرر
الجملة الأولى، في شكل كورس، في «أغنية الخطوبة»).
وربما يكون نجاحه في محاولاته في «الأناشيد» المنفحة
والتصويرية أكثر من نجاحه في «نثره الشعري» - ذلك النوع
الذي سيصبح، بالنسبة إلى «فيكتور هوجو»، رمزاً بنيفاض:

خذْ حذوك من مارشيني؛ فالنثر الشعري
هو أخدود يرقد فيه العجوز وييجاز
الضامو... تظن نفسك بريلا لكنت لست إلا
قستريس (١١٧)

ويمكننا أن نفصل على «الرجالات» كورين
التفصيلية، و«أناشيد» مارشيني المتكلفة نوعاً ما، «شظايا»
بالنش التي كتبها عام ١٨٠٨: فمن نستشعر مجيء غنائية
أكثر حميمية، وأكثر بساطة، لدى قراءتنا هذه التأملات حول

الشعبية، التي تعددت ترجماتها. ولمة - من ناحية أخرى - رغبة شورية، يتزايد تحديدها، تتعلق بشكل الشعر ولنته. يقرود الاتجاه الأول - عبر الترجمة والتقليد - إلى الأناشيد الغنائية ballade في ثمر منغم، وسبقود الثاني إلى تنوير اللمة، وإلى وضع قبة حمراء على القاموس القديم، وأيضاً إلى تحطيم الأطر الجملة للبحر السكندري، في حصة طائفة.

وبفضل الفولكلور الذي توافد إلينا عبر الترجمات، نفقت حواء جديدة في الشعر الفرنسي، الذي أصابته الأكاديمية بالأحياء إذ تواصل - عام ١٨١٩ - (المختارات الصربية) لـ «هوميروس»، وعام ١٨٢٢ (الأغاني الماطفية الشاريسية) وفقاً للرومانسيرو الأسباني لـ «أويل هوجو»، وفي ١٨٢٤ (الأناشيد الشعبية لبرنات الحديثة) لـ «فرويل»، وفي ١٨٢٥ «الأناشيد الغنائية والأساطير والأناشيد الشعبية لإمجلترا واسكتلندا» لـ «فريدريك فلركون» - إحصاء غير مكتمل (١٢١). وهذه الأغاني والأغاني الشعبية الغنائية (١٢٢)، بمقاطعتها ولازماتها، ولقاعها للتميز، وأيضاً بلنتها الحية التصويرية والمجازية، هي النماذج التي سبقتها قصيدة الشعر في بلنتها. ولأن جميع هذه الترجمات مكتوبة تترجم فكيف يمكن أن يفيد الشعر الكلاسيكي، بزخرفته ونقوشه، من ترجمة أناشيد يونانية، غالية، بسيطة أو بدائية؟

وأول مجلة أفلرها رومانسيكيو للمستقبل كان اسمها - ولشعرية الأشياء - (لو كونسرفاتور le Conservateur - الحافظ). والحق أن نظريات الإخوة «هوجو» - السياسية وحتى الأدبية - لم تكن تنطوي على أي شيء ثوري بعد، وعدد الترجمات أو الاقتباسات إلى الشعر - بالعديد - الذي يكشف عن الجهد المبذول لتجديد وإعاش الموضوعات والأشكال الشعرية. وإذا ما كان هؤلاء الشبان - على ما كتب «ج. مارسان» - «لا يرتبطون بنظرية ماء غائتا نشمر» على نحو عجيب، بما يتفرون منه: السطحية في كافة أشكالها، والتجهيل للحقائق، والخطابية التي عفى عليها الزمن - المنتمة إلى مدرسة الإمبراطورية - بعلامات تعجبها، واستعاراتها، وشطحاتها للمحجر، وأغاريدها

الرخيصة... (١٢٣). وهم لا يملكون أيضاً إلا التهمك على (روزنامة ربات الشعر (١٢٤) البالية، وكل حماساتهم موجهة إلى شعر «أرسيلان» الذي يضعونه في عداد أكبر شعراء الملاحم (١٢٥). وسرى «أوجين هوجو» يستهم «أرسيلان» ليكتب «مبارزة على حافة الكارثة» نثراً، مدعياً أنها قصيدة لرسية Erse، فعالية ولهاجز، وصونيات غشنة، مثلما هي للشاعر التي عبر عنها، والتي تميز هذه القصيدة التي رأى فيها «سانت - بوف» «رمزاً كاملاً لمصير كتيب» (١٢٦). (وقدم مساهم آخر - «ل. ث. ب. (بيليسيه)» - إلى (لوكونسرفاتور)، اعتباراً من مايو ١٨٢٠، ترجمت واقتباسات تتألف، هي الأخرى، من مقاطع، «الهولان» Le Hulan، المقبسة من البولندية، و«الفندي والمسافر Le Ven-adeen et Le Voyageur»، وهي حوارية تقلد عوالم بريتون الواطية، ومقبرة لوبان» إلخ (١٢٧). ورغم أنه فشل - جزئياً - في بجهته عن الطابع المحلي، وتخلص - بمصعوبة - من المفردات «الشعرية» لذلك الزمن («برونز معابدنا» «مصور كتيب»، «حماسة روعة»، «شمة» - على الأقل - جهد البناء والاختصار في مقاطعه، ونهاية «الهولان» ذات إيجار نال:

ألقى بجده في نهر مجاور. وفي اليوم التالي،
منذ فجر اليوم، عندما علم الأصدقاء بمصيره
الحزين، بحثوا عنه بحماسة ورعة، ولكن النهر
- خلال الليل - كان قد تابع مجراه نحو
البطريق.

وقد تمثلت الاتجاهات الجديدة في (ربة الشعر الفرنسية Muse Française)، التي أعقبت (لوكونسرفاتور) و أصبحت «مقر قيادة الرومانسيكيين» (١٢٨). وفي ١٨٢٢، يطلب «أ. ديشام» - «المساهم المنتظم الوحيد» والمدير الحقيقي، فيما يبدو (١٢٩) - ومن الشعراء ألا يقتلوا الكلاسيكيين دائماً، بينما تتكشف أمامهم الحقول الشاسعة - «من ملحمة هوميرو إلى القصيدة الغنائية الاسكتلندية» (١٣٠). ويلج «هوجو» - من جانب - على الفكرة المعقدة التي تفيد

فقد كل أثر لهم تقريباً^(١٣٦). وهكذا، يعاد إلى الشعر الفرنسي «طرق التعبير المتنوعة، والقطع الجري، والتصورية»^١ وهو ما سيكون، كما نعلم، من عمل «فيكتور هوجو». لكن «هوجو»، إذا كان قد أظهر ميلاً نحو الدراب الشعرية^(١٣٧)، في هذه الفترة، فإنه كان - بالأساس - مؤيداً لحرية الشاعر المطلقة. فالشعر، في الواقع، «لا يكمن في شكل الأفكار، لكن في الأفكار ذاتها»، كما سبق أن قال في عام ١٨٢٢^(١٣٨). وستصل - عام ١٨٢٩ - إلى مقدمة «شقيقات» الشهيرة :

ليمحض الشاعر حيثما يريد، وليجعل ما يحلو له،
فننك هو قانونه. وسواء أكتب تقرأ أم شعراً،
نحت الرخام، أم صب أعماله بالبرونز.. فذلك
رائع. فالشاعر حر.

ولا شك أن «فيكتور هوجو» على حق، إذ «لا يوجد سوى نقل واحد يمكنه أن يحمل كفة ميزان الفن، إنه العبقرية»^(١٣٩) وطالما أن الأعمال العبقرية لم تحقق الإصلاح الرومانتيكي، وتجعل الميزان يميل لصالح الشعر المتحرر، فلن تصلك النظريات شيئاً لصالح الشعر، سواء أكان نظماً أم تراك. فآلة محاولة - بهذا المعنى أو ذاك - لا يمكن إحداثها مبقاً.

كان الشعر - إذن - يبحث، في فجر الرومانتيكية، عن طريقه. وستنشر (حوليات رومانتيكية) - من عام ١٨٢٣ إلى ١٨٣٦ - وبلا نظام، أشعاراً ونقراً، كانوا يمارسون فيها - بالنسبة إلى الشعر - نظام «المقاطع» (الـ «شتوبريان» و«ماشيتجي» و«لاميه»^(١٤٠))، التي سيكونون منها - حسب ما يقول الناشر عام ١٨٢٥ - «مجموعة مختارات أدبية معاصرة»^١ وهو ما سيؤدي إلى البحث عن المقطوعة القصيرة، المعبرة والمرونة جيداً، التي تشكل كلاً واحداً. وإضافة إلى هذه «المقاطع»، المتنوعة من أعمال أكثر طرلاً، فإن الكثير من المقطوعات المستقلة بذاتها، كأغنيات أو قصائد غنائية (مترجمة أو مقلدة لأعمال أجنبية في أغلبها) ترتبط - الآن - بطراز قصيدة النثر: ترجمة «الصيد» لجوته،

فناء الآداب، مثلها مثل الحضارات التي تعكسها، إنها تتلاشى «مع الأجيال التي عبرت عن عاداتها الاجتماعية وميولها السياسية». ولذلك، يصبح من البعث أن «يحاول عند محدود من ذوى العقول الضيقة إعادة الأفكار العامة نحو النظام الأدبي الخزون للقرن الماضي»^(١٤١). وتتعرف - أيضاً - على فكرة التطور التي عبر عنها «ستاندال» - في الفترة نفسها - في كتابه (راسن وشكبير)؛ وستقود «ستاندال» إلى إعلان الحرب على الشعر الفرنسي، لأنه «وكما يكرر في عشرين شكلاً مختلفاً»؛ «لم يعد البحر السكندري على الأغلب - في أيامنا - إلا متاركة للبلادة»^(١٤٢)، ويمنح الوزن الشعري استخدام الكلمة المحددة، والعبارة الملائمة^(١٤٣).

إنها حقبة الأزمة، حيث سم يتحرر الشعر بعد «تأملات» لامارتين، و«الشائيات» و«الشرقيات» لهوجو، حافظت - في عمومها - على الأشكال الكلاسيكية. ولكن، لأن الضغوط قد أصبحت من الشدة إلى حد الشعور بقرقرة أطر البحر السكندري، فسيطرح - مرة أخرى - التخلي عن الأشكال المنظومة، وتحرير الشعر لصالح النثر. والأدب الجديد (مثل ما أبدعه شاتوبريان ودي «مستأيل» و«لاميه») - على نحو ما يكتب «هوجو» عام ١٨٢٤^(١٤٤) - هو من عمل «كتاب النثر». ويضيف «أ. د. ديشام»^(١٤٥)، «إن شعر القرن التاسع عشر الحقيقي قد غزا فرنسا عبر النثر». ولهذا، رأى البعض أن عهد نظم الشعر قد انتهى من الآن فصاعداً، وأن «النثر - الذي لا يروق مسيرته شيء، أو يقلل من سلاسته. أو يجد من مناهمه، أو يحصر تأثيره - يبدو أكثر جدارة بالاستسلام لدقة الذكاء للمنمقة، أو لتقلبات الخيال الضمجرة». (ذلك ما نقرأه في «المجلة الفرنسية»؛ في يناير ١٨٢٨)؛ وبالنسبة إلى الآخرين، مثل «أ. ديشام» - الذي يمكن اعتبار مؤلفه «مقدمة للدراسات الفرنسية والأجنبية» بياناً للشعر الرومانتيكي - فلا يجب التخلي عن الشعر، ولكن لابد من تحويله على طريقة «شيبويه»؛ الذي «أعاد إلى شعرنا استقلالية الوقفة césure والتعدي enjambement، وهذه الأشكال الإحصائية وذلك المظهر الفتي والحيوي، بعد أن

ابتداءً صرف من «نوديه»^(١٤٧)، تتكون هذه القصائد من مقاطع قصيرة، في نثر «أخذ شكل الشعر» عن قصد، وفيها تصبح الغنائية حجة قوية، إلى حد ما، على أصالة العمل كله.

وتعرفنا حيلة «نوديه» هذه إلى الحديث عن حيلة أخرى شهيرة، أفرقت الكثير من الحبر بشأنها، وهي قصيدة «مريميه» - «جورلا» - المنشورة عام ١٨٢٧. إنه بالقطع عدسة، هذا الذهن من الأنشيد الغنائية «الإليرية» II- Ilyriques* (والمكتوب في ١٥ يوما، كما يقول «مريميه» I)، بعد قراءة «رحلة إلى دلتا دي فوريس» (الذي سبق أن استخدمه «نوديه») باستخدام نثر استطاع علامة لأمي التعرف فيه - كما يبدو - على «وزن الأشعار الإليرية»^(١٤٨)، حيلة برعة تماماً - مع ذلك - تستعيد تقنية ترجمات قدم بها «فورييل» و «لوييف فيشار» و «نيمبوسين ليموسيه»، مع ترتيب المقاطع، والخاصة الغنائية، بل حتى الأدوات المقيدة نفسها^(١٤٩). لكن ما يهمنا من هذه الممارسة - على نحو ما يقول «أ. مارسان» عن حق في طبعه - هو الهدف العميق للمؤلف: أن يكشف له «الكلاسيكيين» الباريسيين، الصفايين** والمتصنعين، «ما هو النصف، والفضيلة، والسذاجة، والحب المتوحش، وأيضاً شجاعة الجنس الإنساني»^(١٥٠). لقد أشاع «مريميه» في الفن مشاعر أكثر عنفاً، ومنحه تسبيراً أكثر جرأة. ويظهر «ديفاتوميتش» - عبر مقارنات عدة صادمة^(١٥١) - كيف يلجأ «مريميه»، فيما يتبع الإيجاز والقوة، إلى الاختصارات والمفارقات، و«يزيل» عن النصوص المستعملة من «فورتى» طلاء القرن الثامن عشر، فيلغي النعت الذي لا نفع فيه، والزخارف التقليدية. إيجاز، وطاقة، وتصورية، وعلم من المزايا «الرومانتيكية» التي تتناقض مع تركيب العبارة الباهتة لناظمي الشعر من الكلاسيكيين الجدد؛ ويمكن القول إن «جورلا» قد زعزعت اللغة الشعرية بهزة حاسمة.

و «أغنية مورلاكية»* و «قصائد عاطفية إسبانية من المؤر»، ومقطوعات لـ «بلمسيه»^(١٤١) و «ألفونس راييه» وفي عام ١٨٢٠، «الكورخ القش» لـ «برتران». وفي حوالي عام ١٨٢٠، منجد - في الدفاتر التذكارية التي انتشرت موضتها (مثل «الألبوم الأدبي»^(١٤٢) أو «الدفتر لـ كاري الفرنسي»^(١٤٣) - مختارات شعرية مماثلة للأغنيات والأنشيد الغنائية والمقطوعات. ولا يجب أن ننسى - أيضاً - أن أول ناد رومانتيكي قد التفت حول «نوديه» حوالي ١٨٢٤: «نوديه» الذي سميت الهجوم - في مجلد عام ١٨٢٧/١٨٢٨ من (حوليات رومانتيكية) على القافية والونقة^(١٤٤)، والذي قام - في (تأملات الرهشة) (١٨٠٣)، وفي (أحزان) (١٨٠٦) - بمحاولات في «النثر الشعري»؛ وها هو يؤلف قصة رائعة أدبية من النوع «السوداوي»، وغزيرة غريبة في البناء الشعري والرمزي، في الوقت نفسه - أقصد «سماراً، سماراً»^(١٤٥)، حيث الرؤى العذبة أحياناً، والمرعبة أحياناً، تمتزج وتترابط، تختفي وتعاود الظهور، مثل العناصر الموسيقية، وتحتوي - أيضاً - على استهلال وخاتمة، تستدعي بناءها هي مقاطع خالية، باتجاه قصيدة النثر:

آه، كم هو عذب يا «ليزديس» أن يكون الرنين الأخير للجرس، الذي ينقضى في أبراج آرونا، قد دق منتصف الليل، كم هو عذب أن أتى لاقتحم معك الفراش الذي ظل وحيداً طويلاً، والذي حلمت بك فيه طوال علم؛ أنت لي، يا «ليزديس»، والعفوية الشورية التي كانت تقسم نومك العذب؛ نوم لودريكو لن تخيفني أبداً بهيبتها!

ونبني أن نضيف أنه بعد «سماراً» - التي نشرت باعتبارها سرّاً مترجماً عن «السلافية» -^(١٤٦) ترد ثلاث قصائد سلافية أيضاً، والثانية منها «امرأة آزان» قصيدة صربية كروائية أصيلة، في حين أن الأولى - «سبالاتان بك» - هي

* سبة إلى «إليري» Illyrie، الاسم القديم لمنطقة شمالي البلقان.
** Purists الصفايون، من يتكلمون المرحس على صفاء اللغة وثباتها.

* سبة إلى «مورلاك» Morlaque، وهي سبقة في بلجيكا.

حوالي عام ١٨٢٧، وتم تأليف الجزء الأكبر من «جسبار الليلي Gaspard de la Nuit عام ١٨٣٠. لكنني أود - قبل تناول مبدع قصيدة النثر - أن أستعيد كتاباً آخر، الخرم الطريق نفسه تقريباً، في الفترة نفسها، واكتشف - من جانب، رغم موته المبكر - صيغة مبتكرة لم يتسع له الوقت لتطويرها تطويراً كاملاً.

الفونس وايه

نشرت (حواليات ورواية شبيكة)، عام ١٨٢٥، مقطوعتين لـ «رايه Rabbe»: «الستور»، مترجمة عن مخطوط يوناني، و«خجر المصور الوسطى»، مترجمة عن مؤلف مجهول. فالأمر يتعلق مرة أخرى - إذن - بترجمة مستعمارة، فهذان المقطوعتان - إضافة إلى «الرافعة أو «الطوفان» المستعملة من نقش جازري قديم^(١٥٧) - منظومة في «مقاطع»، وأسلوبها لا يزال «كلاسيكية» وتقابلياً: «استطيعين أن توحى بمفاتيحك إلى لعبة الأمواج»^(١٥٨)، «تغلي من اهتمامك اللاجندى ببتك»^(١٥٩). ولا شك أن الميل إلى الهيكلية - التي ظلم غالبية هذه المعارضات - نشوء تأوير «شبيكة»، الذي كان ناشره - هـ. دي لاثوش - واحداً من أوائل أصدقاء «رايه» الباريسيين. وفي «الستور»، كان «رايه» لا يزال يذكر شخص «الستور» التي رسمها «شبيكة» في «الأعمى»، وبشكل خاص في «الاصطاف أوروبيا» (يدو مرياً - بالمقابل - أن يتذكر م. دي جيراند وايه، أثناء كتابته «الستور»، التي يحمل سنزى آخر مختلفاً تماماً).

ولو لم يكتب «رايه» هذه المعارضات للمصور القديمة، لما قدم لقصيدة النثر شيئاً جديداً ذا بال. ولكن ينبغي - أولاً - أن نضم إليها «خجر المصور الوسطى»، وخاصة «الفيلون»، التي ينسج مفهومها - إن لم يكن تغليفها - بأنه أكثر نرفكا ففي «الفيلون» حلقة غريبة في الأفكار والنية: «آه يا غليونى! طرد، وأبعد هذه الرغبة الطموحة والمشوومة للمجهول والخاضع»^(١٦٠). إن نقطة كهذه -

وبنية هذه «الأنشيد الغنائية» لا تقل أهمية. فبالقطع، من المهرن ألا يكون الشعر الشعبي المصري الكرواني قد عرف المقاطع (وهو ما يخبرنا به «لها توميتش»^(١٦١)). ولا يقل عن ذلك دلالة أن نرى «مريميه» وقد استخدم - بكثرة - التنظيم في مقاطع والمصحوب، في العالب، باللازمة؛ هكذا في «شيد الموت» الذي يلحن، بلا شك، لقصيدة «بورجيزا الشهيرة «البنور»»، بلازمته المتكررة، ثلاث مرات: «وداعاً، وداعاً، مع السلامة! هذه الليلة القمر في اكتماله، والرؤية واضحة، ليعثر على طريقه. مع السلامة»^(١٦٢). إن البحث عن التماثلات، والانشغال الشديد بتحديد البنية، أمران محسوسان في مقطوعات «مريميه» الأنصر بكثير من مقطوعات أسلافه: تتكون «عاشقة دانيش» من خمسة مقاطع متماثلة، كل منها مكون من ثلاثة أجزاء (وأعطاني أوزاب خانمًا ذهبًا مرصعًا، وأعطاني لوديمير فلسوة حمراء مزخرفة بالأوسمة، لكنني أحبك، يا دانيش، أكثر منهم جميعاً»^(١٦٣)، وتعيد «العين الحاسدة» المقطع الأول - في شكل لازمة - في نهاية كل المقاطع التي تتألف^(١٦٤)، ويتم ضبط وزن «الباركارولسى» بالعمود المنتظمة لكلمتى «يسوميو، يسوميو» اللتين يقترن أنهما تؤكدان في اللغة الإليرية الحركة المنتظمة للمجدافين^(١٦٥). فهذا - بالطبع - ثمة محاكاة لأسلوب الأضحية، وأشكالها الثابتة وتكراراتها، التي تتوافق مع استعداد اللحن نفسه؛ لكن ضرورات المعارضة لا يجب أن تخفى هنا جهد «مريميه» الواضح لنسج «أنشيد» الغنائية شكلاً وبنية فنيين.

وفي عام ١٨٢٧، تم العثور على قالب قصيدة النثر/ إنه قالب «النشيد الغنائي Ballade» ذي المقاطع «لوحزة صاماً»، والحكمة البنیان، ولم يعد بالقياس سوى أن يصب فيه محتوى شعري أكثر أصالة من المحاكاة أو الترجمة المستعمارة، وأن تحمل القصيدة الغنائية الفرنسية محل الأجنبية، سواء أكانت تاريخية أم غنائية. وقد كتب «برتران» مقطوعاته الأولى

١٥٦ أعتة بنسجها بخره «البنية» في إيطاليا

«أسطورة القرون» (١٦٧). وكيف لا يستدعي - فيما يخص المثاليين - الذين يزخرفون مستودع المظلم الغريب (جرايم الملوك ومصائب الشعوب، والديانات المختلفة التي كان بعضها يشعاً في دمونه: الممارك الدامية، والطرايع، والجماعات)، و«حائط القرون»، حيث تميز عين «هوجو» البصيرة:

المصائب، والآلام، والجبل، الجوع،

لخرافات، والعلم، والتاريخ..

أو - فيما يخص موجز التاريخ العالمي، الذي يقدمه المقطع الأخير من «سيزيف» - «عرق القارات المنسية... اكتشاف العالم الجديد»، و«تحذير أحلام اليقظة»؟

.. والقارات الكبرى، المستثناة بالاضبيات،
الخضراء أو الذهبية، ظلتها المحيطات
الكبرى بلا انقطاع...

.. صوت العالم الجديد قديم قدم العالم
الغابر.

.. ولا تبهر المقارنة مفتعلة، حتى لو افترضنا أن «رايبه»
و«هوجو» ولدان - معاً بشئ ما إلى الثورة، وربما إلى «س»
مربية (١٦٨)

كان «هوجو» صديقاً لـ «رايبه»، وكتب مقطوعة من الشعر المنظوم للطبعة الأولى لأعماله عام ١٨٣٥ (الصادرة بعد وفاته). وبعيداً عن أية قضية تتعلق بالتأثير، فإن حقيقة إطلاق صفات «رومانسيكي» و«هوجوي» (نسبة إلى «هوجو») على مجاز ثري كتب قبل عام ١٨٣٠، لهر أمر لاقت تماماً. ونأسف - أكثر من ذلك - على أن هذه المحاولة الأخيرة ظلت بلا اكتمال، وبلا مستقبل. وسيصبح «رايبه» - فيما بعد - رائداً لنوع سيكون على «هوتران» أن يشهره، وإن يكن بطريقة مختلفة تماماً (١٦٩)

جديدة في علم ١٨٢٥ - تقرب «رايبه» من القارئ المعاصر: «سلم الحياة»، و«الحلم بما لا يكون»، والتفوق من الآخرين ومن الفات (١٦١)؛ إنه الشعب من الحياة، الرومانسيكي والبوليفري. وثمة نصوص أخرى مكتوبة خلال «أوقات فراغ» حزينته لنهاية وجود ألم (١٦٢) نذهلنا بتفوقاتها الكتابية، يختاريتها التي يجعلها اقتراب الموت غنائية باثة:

ليتها الأكلة! كم تغير المشهد من حولي! كم في
هذه اللحظة من أحزان وأهوال! كنت قد غفوت
على حافة الهاوية، وفتحت عيني لأرى نفسي
غريقاً في أصالتها:

قوة وجمال، وشباب، لأن لكل شئ ضاع. (١٦٣)

وهذه الكتابات الأخيرة، رغم بعض الصور ذات البهاء المأساوي (١٦٤)، إنما هي - والحق يقال - تلمذات أكثر منها قصائد. إن البحث عن الفن يؤدي به إلى الخضوع للتعبير الصادق، والصراخ الذي يصدر عن كائن تمزقه الآلام.

وسأطيل قليلاً فيما يتعلق بـ «قصيدة البشر» التي تعتبر نفسها كذلك (مناجات مكتوبة في مقاطع، وفي شتر متين). والتي تقع - فيما يبدو لي - في تقاطع الزاوية «الفنية» للفترة الأولى مع الزاوية الفلسفية: إنها مقطوعة «سيزيف» المكونة من مقاطع، وللتأخرة الآن، ملخص «رايبه» يلخص فيها إلى «حرارة» مرققة يقول عنها إنها تأكل «ألمى» وشبابي (١٦٥)، والتي ظلت - للأسف - غومر مكتملة. ورغم هذا، فقد كانت تنطوي على إبداع وقع، ملحمي وخيالي في الوقت نفسه، في تلك «الرقعة» عن مستودع عظام الموتى الهائل، الذي يضاعف الزمن من حجمه، بدلاً من تخفيفه، ويحافظ عليه دائماً: «نصب غامض يحد» - في الوقت نفسه - الشعب الكبير المجهول من تراكم القرون وأماكن التحمل أحلام اليقظة (١٦٦). و«حائط القرون» المنصوبة على عتبة

الهوامش

(١٠) وهكذا، يرد «دي بروج» إنشاء الشعر اللغوي (Raisonnements ha-
mardés sur la Poésie Française, 1737) ويرصد «الأب بيهلو» -
في «الحسنة والسيئة» - هيئة من الشعر غير اللغوي، في أبيات
دموزونة، وذلك أطوال متنوعة (1735, LVI, p. 68).

(١١) أراجع - في هذا الموضوع - إلى مقال ج. دورى M.-J. Durry حول
قصيدة البئر Révri- 1^{re} Poème en prose (Merveurs de France)
or 1937.

(١٢) Fénelon, Télémaque, 63. Des Grands Écrivains de France, (١٢)
1920; introduction, p. XI.

(١٣) حول هذا النص المصعب الذي كتب عدة قصائد غنائية ثرية، وذهب
إلى حد نقل عدة مقامات من R) متهيدات «Mithridate» (تراكى بدير
انجسور كم سيكسب من ذلك، انظر أطروحة «دييون» Houdier de
la Motte (1988).

(١٤) «كنايتا تظن الشعر في المواضيع التي لا تجد فيها أي أثر للنظم»
(Lettre à l'Académie, ch. V, Projet de poésie).

Lettre ch. v. (١٥)

Le Nouvellisme du Parnasse, 1734, t.I, p. 194. (١٦)

(١٧) مثل الامرت، أو «الأب دي بروج» في بحث حول الشعر اللغوي.

والجدير بالذكر أن الفلاسفة قد اوصفوا - خلال إيمانهم بالشعر باسم
الاستيقظة والسكينة - «أن يكن غير طرق صمارة، إلى النتائج نفسها
التي توصل إليها من أدلوا فالتفتهم باسم السمع والإحساس، مثل
«الأب دي بروج»

Fénelon au XVIII^e Siècle en France, Hachette, 1917. (١٨)

(١٩) Chénier, La prose poétique française, l'Érudition
d'œuvre, 1940. وتظهر - في الكتب تلك - حول الشعر القشيري لهذه
الفرد، صفحات من ١٦٦ - ١٨٢.

D'Eschery, Œuvres, 1811, t.II, p. 270. (٢٠)

(٢١) «عطاب إلى الأكاديمية، الفصل الخامس: «أريد جليلاً ماكوناً، غريب
العبارة والبساطة، وأن يعيد كل واحد إلى الاعتقاد بأنه كان سبيده
بلا عتاء...»

Le Pour et le Contre, 1735, LVI, p. 81. (٢٢)

(٢٣) التي عرضها - بشكل خاص - في «نوعات: Variété III, GAI-
linard, 1936, p. 63.

(٢٤) «إعلان مبادئ مترجمي الشعر» Profession de foi pour les tra-
ducteurs de poésie, Yggdrasil, 25 juin 1937 ومثالده رنض
مشابه لاعتبار الشعر كله شكلاً، كان موضوعاً لأطروحة قام بها

(١) انظر، Histoire du Vers français, Boivin, 1949. بشكل خاص،
في الأسماء الخاصة للإيقاع القوي (مثل الإيقاع التجميعي في
«أوكسلا» و«ليكوليت») حيث تدل نبرة الصوت مكتنفاً للصفة
الوسيلة.

(٢) انظر: La Déclamation du vers français à la fin du VII^e
siècle (Revue De Phonétique, 1912, t.II, p. 313-363).

(٣) فقد لاحظ - عام ١٧٧٠ - أنهم في القرن السابع عشر كانوا يسيطرون
نص الأبيات بالإشادة التي كان نوعاً من الفناء الرتيب -
opée، ويضيف: «والواقع أن الشعر يقتضي تلاوة بكل مختلف من
الطرق» (Œuvres, éd. Moilard, LXXVIII, p. 303 en note).

(٤) واستعاره ثلوسيني - هي أيضاً، وإن يكن في وقت لاحق - الشكل
المرج، أي بناء الجملة في مسرعات مزدوجة (E+L أو L+L). (قارن،
Dumoulin, Sur Le rythme musical Merveurs de France, 16
nov. 1919.

(٥) انظر الأب دي بروج Réflexions critiques sur la poésie et sur la
prose, 1719, t.III.

L'alexandrin français dans la deuxième moitié du (٦)
XVIII^e siècle, Hachette, 1907.

(٧) Œuvres, t. XI, p. 250، ذكره «موريس» في .

L'alexandrin français... p. 33.

(٨) La déclamation du vers français à la fin du VII^e
siècle (Revue de Phonétique), 1902, p. 330.

ومن المفيد الإشارة إلى أن الموسيقى قويت - في عصر نفسه - الصعاب
الإيقاعية لأشكال الأبرار، ومالت إلى تقرب جملتها الموسيقية من لغة
الكلام، واستعربت جملة الأبرار المنحة، التي أبدعها «لؤلؤ» بمعنى
الكلمات، واستعطل - بأداة - مقاطع الكلام (في حين أن الإيقاع
الموسيقى يقتصر في اللحن، على التجميع). ويقول «لؤلؤ»: «إن
جمعتي ليست إلا للنظن بها». (انظر R. Rolland, musiciens d'au-
trefols, Hachette, 1917, notes sur Lully, t.III, p. 152)
بعد الشعر وحده هو الذي لا يمتي الإنشاد الرتيب، بل رقت الموسيقى
نفسها ضد التطلعات الإيقاعية والأشكال الثابتة.

(٩) إنها النتيجة التي يصل إليها «د. موريس» وهو بحث في مسألة القواعد في
القرن الثامن عشر (La Question des règles au XVIII^e siècle)
1914. (Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1914)
احترام القواعد قد استمر طويلاً، فذلك - يرجع خاص - لأن «البقية»
المهولة القادرة على أن تفتح ابصرية واحدة الطرق الجديدة التي ستخرج
من قواعد الماضي لم تكن قد ظهرت بعد (3^e Partie, p. 617).

PEurope باجزاء اشوي عامي ١٧٦٤ و١٧٦٥ (نظر يسيولوجيا)
 فان تيجيم: في عمام اطرحه اوسان في غربت
 Van Tieghem, in Eclaircissement sur l'Europe
 Oriental en France, Paris, 1917.

(٣٥) أقسم هذا. لأمين تفرد رسولك على أصحاب الأسلوب «السهل»
والتكاسيكى المزعوم - ترجمة للمفردة نفسها للبرون لدى سكتلوفيتز
من «برنو» (١٩٧٦): «الخصى أيضا الرياح المزعومة؟» انصرجى من
كهفك أيتها العرافات الرعيبة الجأرى أيتها العرافات التي لا يمكن
ترتيبها وحزى قبورك، اعزى في غابات، أيتها الزوايا المشعة أو قلت،
أيها القمرا! اعزى السحب المشقة. وأضرع بشعلائك الشاحبة هذا
الليل الرعيبة! أليذكزنى كل شيء بموت أنفاسي، بموت أهدالي القوي.
ويضايم دوا التي. لا عظماء.

(٣٧) الأوسيان في فرنسا، ص ٢٦. وتعلم أن «فولتير» قد انتقد بحدا
أسلوب الأوسيان وسخر منه؛ بشقيه وصحاكاه في أسئلة حول
الموسوعة

Questions sur l'Encyclopédie (I^{re} partie, articles : Anciens et Modernes, 1770) (Œuvres De Voltaire, XVII, 236).

(۲۷) طوسیان علی، طباطبائی، ص ۱۱۵.

(٢٨) في يناير ١٩٦٢: «اللامون Lathmon» وفي شهر أيلول «أولشنا Of the ...» وفي أبريل «دار» - أولا Dar-Thuia وفي يوليو «كسولات وكريتا Conkista et Conkista» وفي سبتمبر «كوسلا Conkila».

ومع ذلك، فإن هذه الخططوعات الأكثر فاعلية قد أثارت إعجاباً أقل مما أثارته تقاطيع الخناثي للترجمة في البداية - «إنها ليست - على ما يقول جريم - قصائد موفقة، تلك التي تستحق لدى الأوسمة».

(Correspondence, avril 1762, cité par Van Tieghem, *Océan en France*, p. 145).

(٣٩٩) مكيلا صرف (صوريه) وهو ترجمه «كارتون Carthou» عام ١٧٩٦، في (جورنال فرانسه Journal Francaise)، مذكره سما مقدمات تربط .. مما يتعلل سوجه، يؤمنه - بهذه الطريقة - كلا ملحها ناسما ويخلص إلى سلسله من (فوائد تربية) قصيره.

(4-) أول أغنية في أنشد ميلما Chants de Selma، ترجمه اسواره في Gazette Littéraire d'Europe, le 1^{er} août 1765.

(٤١) في عام ١٨٢٠، ترجم «أوسمان» مع صديقه «ج. ليهير»
نظر خطاب «أسبيرا» الذي ذكره يونانوفيتش في أطروحة حول
جولان: *Le Gaze, Grenoble, 1910, p. 133*

(٤٢) من عام ١٧٦٥ إلى عام ١٧٨٧، قرص ٢٠ محاكاة لـ «غزليات»
جيمس، سوك بالشعر، الشعر، وذلك في «روزنامة ربة الشعر»
Van Tieghem, Le Préfixe des Musées
romantiques Européen, t.II, p.283.

درهلي في القسيلة مفتوحة وقسيلة مغلقة (Poésie ouverte et poésie fermée) Calvino da sud, 1947
الذي يفسر بعضنا عن الكلمات، التي لا تزل ولا تحل وهي
تأخر من لغة إلى أخرى، وعندما نعلم في اللغة الخام، لا تكف عن أن
تكون قابلة للتقار (ص ٤٨).

(٢٥) لقد ذكر - رغم هذا - المحاولة الفاشلة لـ «الأب ماثيوس» الذي ترجمه، عام ١٧٢٨ - «رسائل» و «عجاءة» هورس القيسريين إلى القتر العادي، بينما اختار «تأليف خاتمة» لترجمتها «تترا شعرا» ذا أسلوب أكثر ربا. ولوهذا الحظ أصبح شر «هورس الغنائي» ليجوز «المحموى» لغة شعبية وطنية على يد «ماتثيوس».

(٢٦) هي القصيدة نفسها التي تبدأ: **القد حاربت بالهبة، ونظمت**
أعدت ساحات الجلاء، وأسرت ضاحكها.

(٢٧) Van Tieghem, Le pré-: نظر: انظر: كل هذه الترجمات، انظر: Van Tieghem, *Études d'histoire Littéraire européenne*, 2 Vol., Alcan, 1924.

La notion de vraie poésie dans le préromantisme ru- (YA)
 runien, op. cit., t. I, p. 19-71.

(٢٩) وهكذا ترجم «همزة» حرفاً مقاطع من «إيه» في «دوكسيفر» Volkssprache التي جمع فيها الألف الفصحى والبداوة في حين أن نظام «إيه» النحوي يمثل، على النقيض، في فن شديد التعقيد (نظر الملحق ٣٠)

(٢٠) أنقى (لهذا) جانباً فهو - على النقيض - أكثر نظماً فصرى (أبلغ) التقيد، مستعمل ١٣٦ مراً متتابعاً؛ ذلك لأن محاولات المتر الشري هي واقع للغة البهيمية، بحثاً عن شكل في جسد، وكانت له (سكالد) (Scalds) الاسكتلندية نقيض - من القرن الثامن حتى العاشر عشر - منظومة، بل في نظم بارز.

(۳۱) فی الخارج، سترى «سواربوی» - فی اعلیاء - یترجم «ماکفوسون» فی
 لیت خبر مشقة من أحد عشر مشقة و «هویور» - فی اقلتر یترجم
 «جیسور» فی ثر موزون، و ملک توصلا - هذا وذاك، کما یلک «خان
 ترجمه» - إلی التفسیر بالاعلام عن الإیفاء الأصلی.

(Le Préromantisme — t.1, p.226, et t.2, p.224)

(۷۷) نظر : عقود و تجارت
Egures de Turqul. IX, p.163.

(۳۳) «هديره» كذا، عرف «الزوجه» - «المسلمه» - علي «جيبه»، لير باسمه
هو مجمل «الزوجهات» التي ظلم بها «الزوجه» و «المسلمه»، هو نفسه.

(٣٤) ظهرت ترجمتها الأولى (عن مقتطفات من الشعر الإرسى) التي تدرها «ماكفرسون» عام ١٧٦٠، والتي أصبحت - فيما بعد - في طبعة الأوسبائه (في «جورنال إنترناشيونال» *Journal Stranger*) في ديسمبر ١٧٦٠، وناشر ديسمبر ١٧٦١، لم في ناشر ديسمبر ١٧٦١ وديسمبر ١٧٦٢ وسيد اسراء مجلة أوروبا الأبية: *Gazette Littéraire* &

(٥٣) أميل - بالنسبة إلى الأول (شعر) - إلى دركات مولوجون، في العهد الثاني من كتابه *Ministre Intérieur du Préromantisme* Française, Arthoud, 1930. كتابه *Vin Chyran, The prose poem in French poetry the XVIII^e century*, Columbia University, 1936.

وبشكل خاص الفصل الأخير.

(٥٤) قرن مولوجون، سبق ذكره، العهد الثاني من ص ٢٤٧ - ٢٤٨ : الشعر منتصف الليل يلق، ياك من صحت. لاشع وجعوك، حل كل الثاني تام حتى هذه اللحظة؟... ٤...

(٥٥) نظر : *Oeuvres de M. de Roland, Paris, en VIII, tome 3.*

والغريب - في مذكراته معلم رولان - أن هذه فترات نفسها إلى نفس، لدى محققها الكائن القنوني بمرورته تنبع الترجمة على تنقيش، لوصف تصوير، حي وجعله، لـ «حقبات ملهه المثلث المرحله حيث كانوا قد رفعوا الأبطال من القاع، وولدت طية ظن خطاء أسطوري مستخدم مكياً يستعملها الكائن القنوني «ببره الذي يركب النظرات ويجعل كة لباس تهنر، بعدما كنت أعيش كمثله وعلى يترفع بالثقة.

(٥٦) انظر رسائلها إلى صديقتها في القصة الداخلية، الأثمة «كثيرة» في ٦ يوليو ١٧٧٦، التي ذكرها «لاتسول» *(Chats de Lettres du Latéoul)* XVIII^e siècle, p.661).

(٥٧) في أحمد دابور، ١٤ مايو ١٧٨٣، ذكره «لاتسول» *(Chats de Let- Latéoul)* ١٤ mai 1783, p.629.

(٥٨) انظر «لاتسول»، مرجع سابق، ص ٦٨٦، وما يليها.

(٥٩) على ميل لثال، خطاب ٦ صبر، لتكون من ملحقين نصيرين.

(٦٠) انظر : *Observations en tête d'Observations* (éd. Michaux, 1940, t.I, p.1).

(٦١) المرجع السابق، ص ٥٥، ملاحظة.

(٦٢) المرجع السابق، وبعض التغييرات الواقعية سيتم تصحيحها بعد طبعة الأولى، عمل مثل محل الأجزاء الخ...

(٦٣) انظر : *Observations*, tome XXV.

(٦٤) المرجع السابق، الخطاب الثامن والعشرون. (éd. Michaux, t. II, p. 122).

(٦٥) هناك مثل غير لهذا الانتصار : «الألم البسيطة عذبة فضع إلى، القابل الثانية مرة في، سكونه الظلام؟ تحمل الأمواج؟ صحتنا تمراً عاصير تنرد أثناء الليل؟ أحاسيس المتوترة الشابة، ما الذي أصبحت عليه؟» *(Lettre LXXV, t. II, p. 147)* ولها فاع هذه لقطرة جميلة - في ذلك - صبر بصرة راحة.

(٦٦) ذكره «سبرلان» (Séblanour, p.94)، الذي يقرب البسطة من «توقليس» : «كل للرئي يرتكز على، ليس غير مرئي؟». لقد جدد

وجعل هذه «المرليات» ، انظر فيما يلي «الترجمة الشعرية» وقصيدة الشعر.

(٦٧) انظر - فيما يتعلق بهذين النقطتين من الشعر، مقالات A. Angèle, sur L'espéril de la prose, dans *Action* du 5 juin 1945.

(٦٨) كارل : *A. François, dans l'Histoire de la langue française de Brunot, t.VI, 2^e partie, livre II: la langue post-classique* : «Le langage de la pensée» p. 2055-2060. «ميدرو» قد اعترض «نقاط الإرجاء» التي أسست اللغة العاطفية استغناها، والتي جعلها لديه بسلا رحيمة، وكلمات معزولة، وعلامات تعجب، وكلمات ذات مقطع واحد، وطرق تمييز إحصائية (ص ٥٩-٧٠) ليس ذلك هو بداية الجهد المضاد للخطابة الذي ستواصله قصيدة الشعر؟

(٦٩) كارل : *Van Tieghem, Oulian ou France, p. 130-134.*

(٧٠) انظر : *Salon de 1787, article Lanthebourg.*

(٧١) نسميه «موجون» في أطروحة حول «التاريخ الداخلي لما قبل الرومانتيكية» *(l'Histoire intérieure du Préromantisme français)* (Arthoud, 1930).

(٧٢) *Rousseau, Œuvres, Hachette, 13 vol., t.V, p.89, cité par A. François* ولأمر يتعلق هنا بالشعر لا بقصيدة الشعر. «الأمثلة الوحيدة لروسي في «قصيدة الشعر» «الاولى ليراني» *(Le Miroir d'Épiphane)* ست ينادى أهمية، نظراً لأملويه «الشعرية» حسيه، والكلاسيكي الزائف

«الاولى» أحد أبناء «قبيلة اللاويين» الإسرائيلية القديمة، ومهتته عذبة لمجد «للترجمة».

(٧٣) *Histoire Intérieure Du Préromantisme français, t.I, p.172.*

(٧٤) يقول عن التصوير الذهني (وهو ما يتعلق - أيضاً - على الأدب، «فقرعة جعلت من الفن رؤيته، ولا أعرف ما إذا كان ضررها أكثر من نفعها. انتقن، لقد أنشأت الإنسان المادي، وأنتشرت بالإنسان المبكر» *(Œuvres, Garnier, 1876, t.XII, p. 76 - 77)* وأيضاً، في مقالة «مقبرة Gérald» في *Encyclopédie* عام ١٧٥٧ : «القواعد وقوانين الملوك مستعارة المبكرة، والمبكرة جعلتها كى ملوك ليو الساسي، نوحاً ما يؤثر على المواطن، وما هو عظيم».

(٧٥) أوضح ذلك بجملة كيف أن هذه الفكرة كانت محبة إلى قلب كل «السابقين على الرومانتيكية من الأوربيين» بروج، جوت، إلخ. أفلون *(Le Préromantisme, Etudes d'histoire littéraire européenne, 2vol. sica, 1924)*.

(٧٦) *Histoire Intérieure du préromantisme français, t.I, ch.2, p.1.*

- (٨٧) Averlasmouen في مقدمة ترجمته لـ (ملاحظات)، عام ١٧٦٢، ص ٩١.
- (٨٨) انظر: Variétés Littéraires, 1768, t. I, p. 391. وتصرب مثلاً على ذلك استعمال كلمة «شيء» وهي «مصطلح مبتدع».
- (٨٩) للرجوع السابق، المجلد الثاني، ص ٩، Réflexions، سبق ترجمة أول Nali
- (٩٠) قارن ترجمة «الحب الذي أسمى جزاؤه» L'Amour mal ré-compensé حيث ينشأ إلى حورية بحر أخيرة مضطربة (ربما تبحث فكرتها من نيوتريل، حيث يقارن نفسه به «عجل مرحة» صابون، شخص عراني، نصه الأعلى إنسان والأسفل لغزة (الترجمة)
- (٩١) هكذا تم تقديم «الزيلة إلى الشجر» لبريك، باعتبارها مترجمة من اليونانية
- (٩٢) انظر: Les Incas (1777), ch. XLVII.
- (٩٣) «على الشعر ألا يختلط بالنظم»، ذلك ما يقوله في كتاب الشعر (المجلد الأول، ص ٢٤٢) والمطر الذي أصدره «نوجولا»: «علينا أن نتجنب النظم قدر الإمكان في الشعر، وخاصة البحر الكسري» (Remarques sur la langue française, 1647, p. 104. ظل مقبولاً بشكل عام تماماً، حتى فيما يتعلق بالنثر الأدبي والشعري قارن Vista Clayton. The prose poem in french poetry of the XVIII. Century, Columbia University.
- (٩٤) كتاب «سولر» الذي أعطي (لرجونال إرنجيه) - عام ١٧٦٢ - ترجمة «الر - فلا» التي تضمنت قصيدة «التهال إلى القشرة الشهيرة» وتعلم أن «التهال» - التي نشرت عام ١٨٦٢ - قد وجدت مسطوقة منذ اللامبي حان
- (٩٥) ولعل أن «التهال» شديدة التكلف من الناحية الأدبية، في «التهال» والأغنية الموزونة لـ «سبحوسيه» وخاصة في الكتاب الثالث والموسيقى، وهي نموذج حقيقي للأسلوب الكلاسيكي المستعار.
- (٩٦) انظر ما سبق، للمعروف رقم ٦٤.
- (٩٧) Dissertation sur la poésie rythmique (sic) dans les Antiquités poétiques حيث يسمي الشعر الإيقاعي لليهود والعمر المزون، ويكشف بالنسبة إلى البالي شعراً إيقاعياً في الأغنية الحديثة.
- (٩٨) انظر: Le Livre échappé au Déluge, en style primitif, ou Psaumes nouvellement découverts, à Sirap (=Paris), 1784.
- (٩٩) انظر: Fusil, Sylvain Maréchal, ou l'Homme sans Dieu, Pion, 1936.
- (١٠٠) انظر: Psaume XXVI, p. 73.
- (١٠١) أحب الفتاة لولادة البعوض التي تنشأ بها نفسها، والتي لا يزال نثره يتذكرها

استفكره لتغير شكل - مازنانه، ولتعماد الهندوسية، وربما به (توطير) عبر استيفان مرسيد (سبق ذكره) ص ٨٩ - ١٠٦

- (١٠٢) نشر استيفان - أولاً - فيما تلم الإعلام بصفة حول طبيعة الإنسان الباقية التي تجعل بعض متعلقها بطبع شعري أكثر منه فلسفي.
- (١٠٣) انظر: ر. دي جوسود، مقال حول لوسيل دي شافرون، في Prémices littéraires. وقد نشرت أعمال «الوسيل» مصحوبة بملحق لأول ترانس، علم ١٩١٩ (Mémor).
- (١٠٤) انظر: Chateaubriand, Mémoires d'Outre-Tombe, 1^{re} part., t. III, de l'ère III.
- (١٠٥) انظر: Neufchâtel, 1784 (tome I et II), et Lausanne 1785 (tomes III et IV).
- (١٠٦) القسوة للوجود - على سبيل المثال - في «تريلة إلى الربيع» (١٠٦) ١٩. 20. Hyman au printemps. هذا «الأوبرا» لشطبة، «التشيل بأكبر حورية وأرجل لا تزال بلا شكل سطحة
- (١٠٧) انظر: Mélanges Lanson, 1922, p. 258 - 267.
- (١٠٨) انظر: Mont Bonnet de Nuit, t. II, p. 130.
- (١٠٩) فيما «علم القصة» الذي لوسو.
- (١١٠) يؤكد مقال حديث كتبته تحت: «الوسيلة» (Poésies de grande mystère. Revue de Littérature comparée, janvier - mars 1951, p. 25 - 100).
- (١١١) بالكتابة، بالإضافة إلى أهمية طوره على «موجبة».
- (١١٢) ملحوظة: Néologie, 1801, préface, p. XIV.
- (١١٣) انظر فصل (Mélan Bonnet de Nuit) t. II, p. 254. «عصر فرانسوا» حيث يهاجم «موسيه» - بهذا - ثقافة القرية والشارع، ويعلن تفوق الشعر على شعرنا القوي.
- (١١٤) انظر: Morand, Le sentiment de la nature en France de, J.-J. Roussau à Bernardin de St-Pierre, Hachette, 1907, p. 413.
- (١١٥) انظر: Schœn champêtres de poètes, 1782. Mélanges tirés d'un petit portefeuille de sylvainmaréchal, 1770, etc.
- (١١٦) ذكره «سولر» p. 445. Fénelon au XVIII^e siècle en France.
- (١١٧) وفي لزو دلالة أن تشهد صلور ديوان من «حكايات ولتشار» (سيرة علم ١٧٧٦، يحتوي على مقاطع قصيرة غنائية، تم اعتبارها - من هنا - «حكايات» من «لوسيل»، ولا تحفظ ينشأ من طابع العمل اللغوي.
- (١١٨) انظر: Tableau de Paris, t. II, cité par Mougnot, Histoire littéraire de la Préimpression française, t. I, p. 100.

بطله عن الإيقاع الوجداني، ولم تعد تلك - على الإطلاق - هي
إقامته الخاصة التي تشأ نلقاها (ص ٢١).

(١٠٨) المرجع السابق، ص ٢١.

Preface du tome I, an X (1801), p.VI (١٠٩) انظر .

(١١٠) في الجزئين الأولين، رجعنا نقرأ ترجمتنا من الألمانية (مقاطع
موسمان إلى طبعي، وسكيتين غريغين للشتميرج)، ومن الإنجليزية
(استمارت)، واطلقت مترجمة بصرف من الإيطالية، وسماكة لأكرين
لـ حكاية متينة، و«لغة يونانية» (في مقاطع)، و«سماح» و«نصل»
من سفر الفكريون للكشف حلياً، مترجم عن العربة إلى الفرنسية.

La muse de l'Amour, par Lefranc, t. VI (1805) p.21-22 (١١١) انظر .

(١١٢) «إن لم تكن هناك سري طريقة واحدة في الكتابة هي أفضل شكل
ممكن، فهل يمكن - مع تراعد النظم - أن نستطيع هذه الطريقة
لوحيدة أن تتواجد دائماً هكذا كبيت، وهي قيم صارخاً بين قدم
والشر De la Littérature, 1800, éd. Didot, (1861, L.I, p.286)

De l'Allemagne, 1813, éd. Didot, t.II, 2^e partie, (١١٣) (١١٣)
chap.9, p.58.

ونضيف : «إن ملين البحر السكتري خطاً ما يفرض علينا ألا نضع -
أبداً - في شعر منظوم ما يمكن أن يكون - مع ذلك - شراً حقيقياً»

Improvisation de corinne au Capitole (I.II, chap.3) (١١٤) انظر :
dans la campagne de Naples (I.II, chap. 4) انظر .

(١١٥) «أجمل الأشياء» (شبهة التي فرتناها، هي لغة المواطن التي تستحقها
(De la Littérature, p.286) البقية)

(١١٦) انظر 1^{re} édition, 1813, Gaule Poétique (١١٦)
كبيراً ومستمراً

A un écrivain des Quatre Vents de l'Esprit (١١٧) في تلك .

(١١٨) انظر : Fragments, Roubaud, Paris, 1819, p.37 (١١٨)
(6^e fragment) وتذكر في هذا المجلد الأهم الذي ينسب من عصر
إلى عصره «هذا السواد الطويل»، عام ١٨٥٧ في «الفتارة»
ليودليو.

Portraits contemporains, I, Paris, 1846 P.298, (١١٩)

(١٢٠) هو الموضوع الشهير : لماذا أستعطف يا سيدة الربيع، الذي تكرر
استخدامه كثيراً عند دويديو.

(١٢١) سجد مرثداً من التفاصيل في أطروحة «بولفونيش» حول «جوزلاء»
La Guirle de Mérimée, Grenoble, 1910, 1^{re} partie, (١٢١)
chap. 2: la Ballade populaire.

(١٢٢) أضح - في الإطار نفسه - الانعكاسات «فانت المصبرات الشعبية في
شكل كاشيد ختاليه، من تأليف هذا أو ذاك من الكتبة، مثل «المهر»
تأليف «أبرجيس»، و«ملك أبلين» تأليف «أجوت»، و«الأناشيد

(٩٧) يذكر شافويان «بارني» في «الناشر» : «أوصاف غراميات الزحف إمللي»
Géné de Christianisme (2^e partie, livre ٩٧)
V, chap. 2).

يذكر أيضاً «المقدونة» باعتبارها نموذجاً لـ «أغاني الزوج
والفوجتس».

(٩٨) نعلم أن «مقصود» قد أدخل بعض هذه الأناشيد «البنقرة» في
مؤلفه «روكسلير» Volklieder وفي عام ١٨٤٤، ميكنشف «سالت»
- برف «حيلة إيري» (Portraits contemporains, tome IV)

(٩٩) «هم أقل أبداً إلى أكتبت قصيدة» كما يقول في «مختار الشهاد».
بعد أن يقول عن «كلا» : «نوع دما من القصيدة» يستدرك في
ملحوظة : «ليني مضطرب إلى التنبيه إلى أنه إذا ما كنت أستعمل هذا
كلمة قصيدة، فلذلك لأنني لا أعرف كيف أنهم غير ذلك. لست
إطلاقاً من هؤلاء الناس الذين يملطون بين الفئس والفئس»
64.V.Giraud, 1906, Préface, p.XIII.

Mémoires d'Outre-Tombe, livres II et VI, (١٠٠)

يصف شافويان نفسه «بتهال» إلى «سيتي» بأنه «أخيه شبه مأومه».

Chateaubriand et son groupe littéraire sous : (١٠١) انظر :
l'Empire, Garnier, 1861, 5^e leçon.

رئي الفرنسي السابع، ميششد «سالت» برف «علي فن «شافويان» :
وسلوه على كتابة الأناشيد بدلاً من الروايات.

(١٠٢) انظر : Annales Romantiques 1835، والسفر الأولي في
«ذكرات» (ذكره «في» جهر» في ملحوظة من كتابه Extrait de
Chateaubriand, Hachette, p.310 براني في الريح

(١٠٣) على نحو ما يذكر «سالت» - برف «سبق ذكره» المجلد الثاني، ص
١٨ - ٢٢، فيما يتعلق بـ Romance du Dernier Abscérage
«وكان» في «خط سير الرحلة من باريس إلى القدس» Itinéraire
«de Paris à Jérusalem»، تأملات «شافويان» حول الأغاني
الشعبية اليونانية.

Atala, éd. V. Giraud, 1906, p.40 - 41 et p.78-80, (١٠٤) انظر .

Eschél, 32, 18-32 (١٠٥) انظر : Pausanias 42, 49, etc...

(١٠٦) انظر : Les Martyrs, Livre VI (قارن ما سبق)، تحت عنوان «أكبر
الترجمات». ونعلم «أكبر» «الكهري» الذي تحته قرأه هذا «البردي»
على «أوجستين بيري» الشاب. فقد وصفه في مقدمة Révisé des
Temps Mérovingiens.

Les rythmes comme introduction physique à l'en- (١٠٧)
thétique, Boivin, 1930

إن هذا النمط من الشعر معاني تماماً بشكل خاص، لكنه يرد أن يقى،
وأن يكون ذا مظهر هندي، متعلبت كثيرة، وقد حققها شافويان بما

Le Centaure, Album d'un pessimiste, éd. par J. Marsan, (١٩٥٨)
Bibliothèque Romantique 1924 p. 198.

(١٥٩) السابق، ص ٢٠٧، Adolescence 1.

(١٦٠) السابق، ص ١٩١، La Pipe.

وتعلم أن «بولير» و«مالارميه» مستبدان الموضع.

(١٦١) «لما كنتم أن حسنة الآخرين تصيب بالفتيان، من هو مسته - سلفا -
وصغر من لغة هراء»

ص ١٨٨، قارن «بولير» في «الساعة الواحدة صياحها» من نوانه (سأم
باريس).

(١٦٢) جمع «ج حارسانه» قصائد النشر (يشكل أكثر منهجية عما هي عليه
في الطبعة التي نلت وفاة «ألفونس رابيه» عام ١٨٣٥)، في الجزء
الثالث من «ألبوم متشائم Album d'un Pessimiste» بعنوان «أوقات
فراخ حيلة» مات «رابيه» في ٣١ ديسمبر عام ١٨٢٩ بعد صراع مع
مرض أصابه بالشره

(١٦٣) سبق ذكره، ص ١٢٢، L'Ablon.

(١٦٤) وبذلك، فقصيدة الحياة في «Mon Amie» - «دوما لراجيندي وهولندي»
حيث يقدم المشاهدين لمن مقاضاهم «من قوتهم ومنهم»

(١٦٥) «سيزيل» مرجع سابق، ص ١٥٥.

(١٦٦) انشر، pièce XXIX, datée de mai 1830,
Les Feuilles d'Automne.

(١٦٧) انظر La Vision d'où est sorti ce livre, pièce lemmare de
la Légende des Siècles, 1856

(١٦٨) قارن Singulier Monument في:

L'An 2440, I, L, chap. 22 (éd. de 1786).

(١٦٩) Histoire de La Langue française, t. XII, Ch. Brunet.

درصد من عروته ثلاث محاولات في قصيدة النشر في المرحلة
الرومانتيكية: «رابيه» و«برزان» و«م دي جيران» باعتبارها «محولات
معزولة لا رابط بينها» (ص ٢٩٣). ولأنني بشر - في الواقع - إلى أن
أنا من هؤلاء الشعراء الثلاثة لد عرف تجارب الشعراء الآخرين،
«ماعد» ربما - القصائد التي نشرت في «الحوارات الرومانتيكية».

ثلاث ترجمات لترسيمة ابتدائية نشيد، زوج حسن أها الدنلي:

١ - ترجمة عام ١٨٧٨، من ترجمة «فرني» الإيطالية.

أرى يياض يتلنى في هذه الغابات الخضراء؟ ألوج، أم يبع؟ مشكون
الفلوج قد ثابت اليوم، والبيع قد طار. إنها ليست بلوج ولاهن يبع،
لكنها عيلم حسن أها، فيها يرقد جرحها وهو يتوجع بمرارة

٢ - ترجمة «توديه» نقلًا عن «سماركة» (وقد تمت أيضًا عن «فرني»):

أرى يياض يمار يشرق بيضاء على القصب الأخضر الشاسع للسهول
والأجماع؟

أهو تلج أم يبع، طائر الأنهار البراق هذا الذي يخطوها باليياض، لكن
الفلوج ثلاث، لكن البيع مشتاك طريقه نحو مناطق الشمال الباردة.

لا، ليس الفلوج، ولا البيع إنه سرادق حسن، حسن الشجاع، الحرج
على نحو يبعث على الأكم، الذي يبكى من غيبه أكثر من بكائه من
جرحه.

٣ - ترجمة «مرويه»:

وما هذا اليياض على السهول الخضراء؟ أمي الفلوج؟ أهو البيع؟
تلوج؟ كان لابد أن تلوج. يبع؟ كان لابد أن يبعير ليست الفلوج
ليبدأ، ليس البيع ليبدأ، إنها عيلم (أغا حسن أها) وهو يتنحب من
جرحه الأليمه

فرني - يوضح - إلى أي حد يملك «توديه» بالحوارات الإبداعية،
و«مرويه» بالفاعلية والإيجاز

(١٥٢) انظر، La Guzla de Mériadee, p. 281، ملحوظة ٢

(١٥٣) انظر، La Guzla, éd. de évan, 1928, p. 42-44.

(١٥٤) المرجع السابق، ص ٥٧، ٥٨.

(١٥٥) المرجع السابق، ص ٨٩، ٨٦.

(١٥٦) «يسميو» يسموا البحر أزل. والسماء صافية، القمر مرتفع، ولوج
لم تصد لهب في أنفعتها من أهلى. يسميو، يسميو (إنه أول المقاطع
الخمس، ص ٩٢-٩٣).

ويوضح «مرويه» - في ملحوظة له - أن هذه الكلمة «يسميو» بلا
أى معنى والباعرة الإيلسون يرددونها وهم يفتون - باستمرار - أثناء
تقديمهم، حتى يضطروا لإقامهم.

(١٥٧) ثم نشر «الطوبان» - لأول مرة - في Album de Grille
et Magalon, en 1822.



مذهب الفن للفن

لرؤى فرما، المصريين

بقلم الأنسة دترية شفيق

قد يبدو لأول وهلة من المتناقضات ان نحاول تطبيق مذهب «الفن للفن» على الفن المصرى القديم، اذ كيف نحاول تطبيق مذهب من أحدث المذاهب الفنية على فن عفت آثاره منذ آلاف السنين ؟ على أنه باعمال الفكر يتضح أن هذه المحاولة ليست من المستحيلات . فأسس التفكير البشرى، رغم تباعد العهود واختلاف المظهر الخارجى، يمكن القول بأنها ثابتة لم يعبورها كبير تطور . فمن المتصور اذن أن يصل العقل البشرى منذ آلاف السنين الى نفس النتائج التى نعتبرها من أحدث ما وصل اليه التفكير الانسانى الحديث . بل إنه ليس من الضرورى لكى يقال بأن الفن المصرى القديم قد أخذ فى بعض مظاهره بمذهب «الفن للفن» أن نثبت أن الفنانين المصريين قد قصدوا الأخذ بأحكام هذا المذهب . ففى المجال الفنى قد يجرى الفنان المطبوع على أحكام مذهب من المذاهب الفنية دون أن ينصرف ذهنه الى تطبيق هذه الأحكام .

ولقد نشأ مذهب «الفن للفن» فى مبدأ الأمر فى مجال الفن الأدبى فنادى به بودلير وفلوبير وليكونت دى ليل الخ . . . ثم امتد تطبيقه الى بقية الفنون . ومجمل هذا المذهب أن يكون للفن قيمة مطلقة فى

مذهب « الفن للفن » لدى قدماء المصريين

ذاته بغض النظر عن أى باعث نفعى وبذلك يكون الفن وحدة مطلقة توجد لذاتها .

ولقد اتهم فن قدماء المصريين دائما بأنه فن استند فى كل مراحل تطوره الى منفعة معينة قصد أمحاب هذا الفن تحقيقها من ورائه بمعنى أن الفن المصرى القديم لم يكن مقصودا فى ذاته بل كان معتبرا مجرد وسيلة لتحقيق منفعة معينة .

وسنحاول فى هذا البحث الموجز أن نبين أن الفن المصرى القديم قد وصل فى بعض مراحل تطوره الطويل، وعلى الخصوص فى المراحل الأخيرة لهذا التطور، أن يكون فنا مجردا

(١) تمثال شيخ البلد
متحف القاهرة .

عن أى باعث من بواعث المنفعة الدينية أو غيرها، وبذلك كانت له قيمة مطلقة فى ذاته - وسنتعرض فى بحثنا لموضوعين :
أثر الباعث الدينى فى الفن المصرى القديم
والريالزم R alisme فى هذا الفن :

أثر الباعث الدينى فى فن قدماء المصريين :

يرى العلامة جورج ماسبيرو أن الفن المصرى القديم كان فنا نفعا محضا بمعنى أنه لم يكن مقصودا لذاته بل كان الغرض منه تحقيق بعض المنافع الدينية . فقدماء المصريين لم يشغل بالهم مطلقا بحسب رأى ماسبيرو الوصول الى الجبال le Beau بالمعنى الاستيتيكي الحديث . فلم يكن للفن ذاته أى قيمة بالنسبة اليهم فيما عدا كونه وسيلة تسخر لخدمة الديانة ولتحقيق منفعة معينة .



وفى هذا المجال يقول
ماسبيرو : «لم يحاول
الفن المصرى أن يخلق
أو أن يصل الى الجبال
le Beau لذاته . بل
كان هذا الفن إحدى
الوسائل التى
استخدمتها الديانة
بفكرة ضمان حياة أبدية
سعيدة لسكان هذا
العالم» . وبذلك فقد
الجبال من قيمته المطلقة



(٢) تمثال الكاتب الجالس القرفصاء بمتحف اللوفر .
وأصبح دوره ثانوياً بالنسبة للغرض الرئيسى .
ونفعية الفن المصرى القديم تشمل بحسب هذا رأى أشكاله
المختلفة وهى العمارة والنحت والرسم .
ويدعم الاستاذ ماسبيرو رأيه بالاستناد الى الفكرة التى كانت تسود
الديانة المصرية القديمة فيما يتعلق بالروح Ka وعلاقتها بالجسد فيقول :
« إن الرسوم التى كانت تنحت على الجدران والتماثيل كان الغرض منها
مجرد أن تكون مأوى لا يعتريه البلى لأرواح الآلهة والأموات » .
ولكى يستوفى تمثال معين الشروط التى تستلزمها الفكرة السابقة
كان من الضرورى أن يكون مطابقاً لأقصى حد للأصل الذى يجب أن يحل
محلّه . ومن هنا وجد ريبالزم فن النحت المصرى القديم كما سنرى بالتفصيل .
ففكرة النفعة الدينية أدت بحسب رأى ماسبيرو الى تعطيل تطور
وازدهار فن النحت المصرى القديم لأنها أدت الى وضع قواعد ضيقة لهذا
الفن حدث كثيراً من حرية تصرف المثاليين المصريين .

مذهب « الفن للفن » لدى قدماء المصريين

ونعتقد أن الرأي السابق ليس صحيحا على إطلاقه، ففكرة المنفعة إن كانت قد ضيقت من حدود فن النحت المصرى القديم، فإن تأثيرها لم يشمل مضمون هذا الفن . فالقواعد المحددة التى وضعتها الديانة لفن النحت قد حذت بلا شك من نطاق نشاطه، ولكننا نعتقد أنها لم تؤثر فى قيمته المطلقة لأن هذه القيمة ترجع الى عبقرية المثال نفسه . وهذه العبقرية تبدو حتما أيا كانت القيود التى تحد من حرية الفنان فى التصرف .

بل ويرى ماسييرو أن أثر الباعث الدينى كان أكثر ظهورا فى فن الرسم عنه فى فن النحت . فالسعى وراء المنفعة الدينية أدى بحسب رأيه الى ايقاف تطور وتقدم فن الرسم المصرى القديم ايقافا تاما . ويستند هذا الرأي الى أن فن الرسم كانت له أهمية كبيرة فى العصور الأولى من التاريخ المصرى القديم ثم اضمحل شأنه منذ بدء الامبراطورية القديمة ويرجع ذلك الى وصول العقائد الدينية السابق بيانها الى أوجها فى بدء الامبراطورية القديمة مما أدى الى ازدهار فن النحت وازمحلال فن الرسم نظرا لأن التماثيل أكثر تحملا لمزج الزمان مع الرسوم وبالتالي تكون أكثر تحقيقا للمنفعة الدينية التى قصدها قدماء المصريين من فنهم . ونعتقد أن هذا الرأي ايضا ليس صحيحا على إطلاقه . ويكفى لاثبات ذلك ان نشاهد بعض الرسوم الثابت نسبتها الى الامبراطورية الوسطى . (كرسوم ونوش بنى حسن مثلا .) فالوسائل التى لجأ اليها بعض الرسامين المصريين فيما يتعلق ببيان الضوء وبالتظليل الخ تبين بجلاء انهم قد استطاعوا التحرر الى حد بعيد من القواعد التقليدية الضيقة .

. . .

فالمخالصة أننا نوافق جورج ماسييرو على رأيه فيما يتعلق بأثر الباعث الدينى فى الفن المصرى القديم فى بدء تطوره . فمن المؤكد أن فن النحت المصرى قد تأثر فى بدء نشأته بفكرة المنفعة الدينية التى قصدها قدماء المصريين من وراء هذا الفن وهى أن تكون تماثيلهم مأوى لروح الميت

الادب والفن

بعد وفاته مما جعل تماثيلهم صبغة خاصة . ومن المؤكد أيضا أن أثر هذا الباعث الديني قد امتد الى فن العمارة والرسم الخ .
انما يخالف رأى هذا الكاتب عندما يقرر أن نفعية الفن المصرى القديم قد استمرت بصفة مطلقة طوال مراحل تطوره . فنحن نعتقد أن الفن المصرى القديم، وقد كان فنا نفعيا فى بدء نشأته، استطاع فى بعض مراحل تطوره وخصوصا فى المراحل الأخيرة لهذا التطور أن يتخطى الحدود الضيقة التى كانت تحد من نطاق نشاطه تبعاً لتأثير الباعث الدينى . وبالتالي توصل هذا الفن الى أن تكون له قيمة مطلقة فى ذاته بغض النظر عن أى باعث نفعى .

الريالزم Réalisme فى الفن المصرى القديم :

لم يكن الغرض الذى يرمى اليه الفن المصرى القديم، من إيجاد أكبر شبه ممكن بين الصورة والأصل البشرى، غرضاً فنياً محضاً كما هو الحال بالنسبة للفن الحديث بل غرضاً دقيقاً .

فلقد كان قدماء المصريين يعتقدون بالبعث أو بمعنى أصح باستمرار الحياة بعد الموت . انما كان الشرط الأساسى لذلك هو أن يبقى جسد الميت سليماً حتى تستطيع الروح Ka أن تتقمصه مرة أخرى . وكان من الضرورى لاسكان هذا التقمص أن تتعرف الروح على الجسد ولم يكن هذا متعذراً عليها لصلتها الوثيقة به طوال الحياة الدنيوية .

انما رغم كل الاحتياطات التى كانت تتخذ للاحتفاظ بالمومياء سليمة أطول مدة ممكنة، كان من المتصور أن يصيبها عارض يؤدى الى تلفها وبالتالي الى عدم استطاعتها القيام بالدور المنتظر منها . فاحتياطاتاً لمثل هذه العوارض وضماناً لراحة الميت الأبدية فكر قدماء المصريين فى وضع تماثيل وصور تطابق شكل الميت بجانب المومياء . فاذا ما عادت الروح فوجدت المومياء قد هلكت، استطاعت أن تتقمص أحد هذه التماثيل أو الصور . ولما كان هذا التقمص كانوا يلجأون الى تعاويذ سحرية تحفر على



جدران القبر والتابوت يمكن بواسطتها أن تبعث الحياة الى التمثال الصخري عندما تنقسه الروح .

انما حتى لا تخطئ الروح فتتضمن تمثال شخص آخر غير الميت، كان من الضروري أن تتميز تمثايل الميت بمميز يميزها عن غيرها . هذا المميز كان الشبه التام بين التمثال وأصله البشرى . ولذلك كان أحسن وصف يوصف به تمثال لديهم هو شبهه التام بصاحبه .

فريالزم الفن المصرى القديم يرجع أصلا بلا شك الى نفعية دينية .

ولكن هذا الريالزم أدى بفن النحت المصرى الى نتائج تبعث حقا على الدهشة لا يمكن تفسيرها الا بأن الفنانين المصريين قد أهملوا وقت انشاء روائع الفن التى تركوها لنا، الغرض الدينى الذى كانوا يرمون اليه . فمن يشاهد بعض تحف فن النحت المصرى كتمثال شيخ البلد بمتحف القاهرة (شكل ١) أو تمثال

الادب والفن

الكاتب الجالس القرفصاء بمتحف اللوفر (شكل ٢) لا يستطيع الا القول بأن الفنان الذى أنشأ مثل هذه البدائع كان فنانا مطبوعا ومن الظلم أن يتهم مثل هؤلاء الفنانين بأنهم لم يقصدوا التحقيق غرض نفعى دون تفكير فى الفن للفن ذاته .

بل ويمكن أن ندعم رأينا بأن الفن المصرى القديم قد أخذ فى بعض مظاهره بمذهب الفن للفن ببيان أن قدماء المصريين تركوا تحفا فنية بعيدة كل البعد عن أى منفعة دينية . فالنقوش والرسوم التى وجدت فى منازل السكنى لم يكن لها أى غرض دينى بل كان الغرض منها مجرد التجميل وارضاء الذوق الفنى .

وهذا القول يصدق أيضا بالنسبة لبعض الحلى وأدوات الزينة (شكل ٣) التى تركها لنا قدماء المصريين، والى تعثر تحفا فنية من الطراز الأول . فالجهود الفنى الذى بذله صانعو هذه التحف لم يكن بقصد تحقيق منفعة دينية، بل كان الغرض الأسمى منه مجرد التجميل وارضاء الذوق الفنى .

. . .

فخلاصة ما سبق هو أنه يمكن القول بأن الفن المصرى القديم لم يكن دائما وفى كل مظاهره فنا نفعا محضا بخلاف ما يقول به معظم من تعرض لبحث هذا الموضوع . بل إننا نعتقد أن هذا الفن وقد نشأ نفعا تطور حتى وصل الى أن يكون، على الأقل فى بعض مظاهره، فنا للفن بالمعنى الحديث لهذا المذهب .

*

مراجعات

الأسلوبية والأسلوب *

عبدنات بن ذريل

وجوده العلمي، وعطائيته؛ وما عتصموا أن لمواصلة بالنقد الأدبي، فاعتبروه علماً من علوم النسان يدرس الأثر الأدبي بالطرائق اللسانية..

ومع ذلك ذلك تجربة الأدب، والنقد الأدبي من جهة، وتجربة الدراسات الأسلوبية نفسها من أنه من الصعب، بل ومن المصذر أيضاً، الفصل بين الأسلوبية والنقد الأدبي.. ولذلك أطلق مصطلح: (الأسلوبية) من جهة، على بحث الظاهرة الأسلوبية من أساسها،

- الأسلوبية - مصطلح علمي؛ وفي حديث، شاع في مطلع هذا القرن، القرن العشرين في علم اللغة، والنقد الأدبي، بحكم النجاح الذي لاقته المحاولات التي صار يقوم بها عدد من القنوين، ونقاد الأدب لدراسة الأسلوب، وتعميده، انطلاقاً من الظاهرة الأسلوبية في اللغة..

ولقد أخذ هؤلاء الأسلوبيون ونقادها، بفعل حرصهم على استقلال علمهم الجديد، بسعون إلى تدعيم الأسس الموضوعية، والمنهج الصحيحة التي تكفل له مشروعية

(هـ) هذه مراجعة لكتاب (الأسلوبية والأسلوب) تأليف عبد السلام المهدي - الدار

العلمية للكتاب - تونس وطرابلس (١٩٧٧).

علمي ، ومن جهة ثالثة ، على الباحث المنهجية في النقد الذي صار يعتق قارة بشكلاني ، فنية الى الشكل ، أو موضوعي نسبة الى الموضوع ، أو بنوي نسبة الى بنية الخطاب الادبي ، بحسب اهتمامه بقصد بذلك . .

أن مجالات كلا الصليين مجالات متكاملة ، متعاضدة ، حتى الجانب الانطباعي الذي صار يصطلم به المشرعون الاسلوبيون ، ونقاد الادب ، عمل هؤلاء الاسلوبيون على تنقيطه ، وضبطه ، واعتبرت المناهج الاسلوبية في النقد الادبي ثمرة العلم ، ومنهجية ، والسبيل الى انصاف النص الادبي في حقوقياته . .

أن التقلد الصلبة الحديثة (١) في النقد الادبي ، وتطويع الادب عموماً اذن قللة حملتها الالمنية ، وايضاً

الاسلوبية ، بحيث انصرفت هموم كل من الناقذ الادبي ، والدارس الاسلوبي الى وصف النص الادبي ، وتحليل روابط مفرداته ، وعباراته ، والكشف عن عناصر الخطاب ، ووظائفها ، وذلك لأن الحدث الادبي مثل الخطاب نفسه ، وظاهره الاسلوبية ، أنباء الظاهرة الخفية ، يجب دواستها بمنهجية لغوية ، وعلمية في الأساس . .

ولذلك نال (والاك ولارين) :
- ان علم اللغة ما أن يكرس نفسه لخدمة الادب ، حتى يستعمل الى اسلوبية (٢) -
كما ذهب (سبينزر) الى : - أن علم اللغة هو الجسر الموصل الى تاريخ الادب (٣)
- وجرم (جيرود) : - ان الاسلوبية مصيها للنقد . وبه نواها (٤) . .

(١) ليست الحال في بنية الصوت شبيهة بهذه الحال في أعطها بالمنهجية العلمية اليوم ! اذ نلاحظ أن البحث الموسيقي اليوم مثلاً ، لم يعد يكتب في السماع الموسيقي ، ولا بالأدوار الموسيقية ، وإنما يلجأ الى الحساب الرياضي ، والالكتروني ، وقد استحدث في العهد الموسيقي في الجزائر كثيراً الصوت الالكتروني تحسب عليه أصوات المقامات ، وانحرافاتا .

(٢) نظرية الادب ، ص ٢٤٤ ، وقد نشر بالأطريز به عام ١٩٤٨ ، ثم ثانية عام ١٩٥٠ ، وثالثة عام ١٩٦٢ ، وقد ترجمه يحيى الدين مبيحي إلى العربية ، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية ، دمشق ١٩٧٢ .

(٣) دراسات في الأسلوب ، ١٩٧٠ ، ص ٨٤ ، وقد تميز (سبينزر) بالنباهة ، واعتباره أن المنهجية العلمية في البحث الاسلوبي شيء ثانوي ، أو من درجة ثانية . .

(٤) الاسلوبية ، ١٩٥٤ ، ص ١٢٦ ، ولغره أيضاً علم الدلالات ١٩٥٥ ، والبحر الفرنسي ١٩٥٨ ، والتركيب القوي في اللسان الفرنسي ١٩٦٢ ، والاشتقاق وأصول الكلمات ١٩٦٤ ، وعلم المقامات ١٩٧١ ، وغيرها . .

الأسنية ،

والأسلوبية . .

في أواخر القرن المنصرم ، وأوائل القرن الحالي اهتم (دي موسور) علوم الشأن من أساس علمي منهجي ، فقال باجتماعية اللغة ، وكونها تستمد تلعديتها من ذاتها ، ومن اجتماعيتها (١) . .

أن اللغة ظاهرة اجتماعية ، وتنشأ من طبيعة الاجتماع ، وجميع المؤثرات لها ترجع الى المجتمع ، في حين أن الكلام تطبيق للنظم الاجتماعية ، ويخضع لمؤثرات شخصية .

أن الظاهرة اللغوية هي عبارة عن ترابط عناصر من مجموعات ، ودمجيات : مصورات ، تشكل نظاماً هو من طبيعته كل يقوم بمصاح عناصره ، بحيث لا يفتر عنصر فيه الا لسبب عن تغيره ، تغير وضع فيه لعناصره ، وما أن يستجيب الكل كما به الخرج حتى تستعيد الظاهرة انظامها الداخلي . .

لقد عمل (دي موسور) على دراسة الظاهرة اللغوية زمانياً ، وآتياً ، بعد أن كانت الدراسات اللغوية القديمة تنحى بالمعجزة ، ولتطور اللغوي دون مواهبها . .

هذه النظرات المنهجية أعطت انشاد لعلم جديد ، هو (الأسلوبية) ، والذي سوف ينشأ على يد (شارل بالي) تلميذ دي موسور ، كما أنها سمحت بازدهار منهجية علمية صوف تنبع على يد شارل بالي ، والرائد ، هي المنهجية البنوية ، وتطبق على المجالات الانسانية ، التي لغوية الاصابع ، والعادات ، والفنون ، والأفكار والغة (٢) . .

ولد عمل (شارل بالي) على تأسيس الأسلوبية ، أو علم الأسلوب ، واعتقد مع صدور كتابه : - في الأسلوبية الفرنسية - جنيف ، ١٩٠٢ ، بأن قواعد هذا العلم الجديدة قد أرسيت نهائياً ، وتشبه وتولدت في ذلك وتولدت دي موسور باحث علوم

(١) ترجمته دي موسور عالم سويسري (١٨٥٧ - ١٩١٣) درس اتصال المصنف في اللغة العسكرية عام ١٨٨٠ ، ثم استقر في باريس ، ودرس في مدرسة الدراسات العليا ، انتخب المفاوض حتى عام ١٨٩١ ، فداد إلى جنيف ، ودرس فيها علم اللغة العام ، والمفرد ، واثرو فاته عام ١٩١٣ أصدر تلاميذه محاضراته .

(٢) انشويه ومدون : ث اللغة : مفلمان بن فريسل ، المعرفة ، العدد ١٧٨ ، كادون الأول

المعاد في العصر الحديث (١) .

كانت ميزة شارل بالي أنه حاول الحفاظ على الظاهرة الأسلوبية بخصوصياتها ، مع الاعتماد على منهجية تتصف بالعلوم الإنسانية والكوبية ، والتي تعتبر الأسلوبية فرعاً منها .

إن مهمة - الأسلوبية - « أو علم الأسلوب في نظره هي تتبع بصمات الشجن في الخطاب ؛ ولذلك صبت التوالع القوي ، أو الخطاب ال نوعين : من ما هو حلس لدائه وغير مشحون بشيء ، ومنه ما هو حامل للمواظف ، والاندفاعات ؟ لأنني الأسلوبية بالخطاب العاطفي في الخطاب ، فتتضمن الكثافة الشورية التي يشحن بها التكلّم خطاباً في استعماله الترمي . .

وجوهية العمل الأسلوبي ، كعمل دراسي استكشافي ، حسب شارل بالي ، هي في أنه يتواجد في اللغة وسائل تعبيرية ، تبرز للفارقات العاطفية ، والأرادية ،

والجمالية . . ولذلك حدد مجال الأسلوبية ، بأنه : « بل طواهر تعبير الكلام ، وآثار الطواهر الكلامية على الحسية (٢) . .

قدم الوسائل التعبيرية فتكشف في اللغة الشاعرة اللغائية ، لبل أن تبرز في الأثر الأدبي ، والتي ؛ أنها مطلقة الوجود ، والعمل الأسلوبي لا يبحث عن مشروعية وجوده إلا في الخطاب الأسلي ، أي الشاعرة القوية نفسها . .

ثم ذهب (مارسيل كريسو) أحد أتباع بالي إلى تحويل مفهوم - التعبيرية - إلى مفهوم نأخذت لحي ، والجمالي ؛ كما أعاد (لوسينزور) يصرح بأنطباعية ، ويظمم أسلوبية بأبعاد لغوية ؛ وعمل (بير غيرو) على اظهار الازدواج الوطني الذي بين مجال العمل الأسلوبي ، ومحوى التفكير التقني ، والبلاني ، إلا أن موضوع كل منهما فن الكتابة ، وفن التركيب ، فن الكلام ، وفن الأدب (٣) . .

(١) تطلب شارل بالي (١٨٦٥ - ١٩٤٧) على دي سوسور ، وتخصص في اللغويات ، والبنسكربتية ، وقد استبقره بنهوية اللغة ، فعمل على ارساء قواعد الأسلوب عليها ، ومن مؤلفاته : - اللغة والحياة - ١٩١٣ ، و - الأسلوبية العامة والألسنية الفرنسية - ١٩٣٢ .

(٢) في الأسلوبية الفرنسية ، ص ١ - ١٦ .

(٣) الأسلوبية ، ص ٢٠ .

جاكسون ،

والشكليون الروس . .

وعام ١٩٦٥ صدر (تزيان
تودوروف) أعمال الشكليون الروس
مترجمة إلى الفرنسية ، لتتطد تلك الدراسة
الأسلوبية ، مما ساعد على تبيين موضوعاتها
في المجالات النظرية والنقدية على السواء ،
خاصة أن رائد هذه الجماعة جاكسون
ما فيه يعني البحث القوي ، والأسلوب
بالأصل الغير من آرائه واجتهاداته (١) . .

وجماعة الشكليون الروس هي جماعة
أبصار ، أي دراسة الكلام الأدبي التي
تكونت ١٩١٧ ، بعد تأسيس لجنة
موسكو الأسنية بعامين ، وانضم إليها
النادي الأسني الذي كان أسس جاكسون
عام ١٩١٥ .

والبدأ الأول الذي اعتمدته الشكليون

الروس ينحصر (جاكسون) بقوله : -
أن موضوع علم الأدب ليس الأدب ،
وأما هو الأدبية - ، أي العوامل التي
تجعل الأثر الأدبي أدبياً ، ولذلك حصروا
اهتمامهم في نطاق النص ، وسكتوا عن
كل ما يمكن أن يتصل به من عوامل نفسية ،
أو اجتماعية ، كي لا يخرجوا عن نطاق
علم صناعة الأدب ، أي الانتساب
وابداعها . .

والبدأ الثاني هو مفهوم الشكل

الأدبي ، فقد رفض الشكليون الروس
رأياً عاماً أن يكون لكل أثر أدبي ثنائية
متشابهة في شكل ومضمون ، وانفوا عن
الشكل أن يكون بمثابة للفرق ، أو
النوع الذي يصاغ فيه المضمون . . وأما
الشكل والمضمون ، اللفظ والمعنى يكونان

(١) ولد جاكسون في موسكو عام ١٨٩٦ ، فدرس اللغة ، والهجاء ، والترات
الشعرية ، الفولكلور ، وأسس عام ١٩١٥ نادي الأسني الذي تولدت عنه جماعة الشكليون
الروس ، ثم سافر إلى تشيكوسلوفاكيا . فأسس في مراح عام ١٩٢٠ النادي الأسني التشكبي ،
وهو النادي الذي احتضن مذهب النقيوية في دراسة التركيب القوي ، والأصوات ، ووظائفها
وقد تلورت عند جاكسون بذلك أهم المداخلات المبدئية في علاقة دراسة الآنية بالدراسة
الزمانية ، وعلاقة التوريث بالاختلاف ، وعام ١٩٤٠ رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية ،
حيث درس في جامعاتها ، فرسخت اجتهاداته في لتظير الأسني ، ورحم مؤلفاته ، دراسات
في علم اللغة العام ، وترجم عن الإنجليزية فصدر ج ١ عام ١٩٦٣ وج ٢ عام ١٩٧٣ ،
واستنتاجات ، وهي في علم الصوت ١٩٦٢ ، والشعرية والنحو ، وآخر الشعرية ١٩٦٧ .
والكلمة واللغة ١٩٧١ وغيرها . .

وحدة عضوية متلاحمة ، لا يمكن قسم
عراها . . .

أن الكلام الأدبي ، وكل كلام يتركب
من مجموعة من العناصر المترابطة ، والتي
ترتبط بينها علاقات معينة ، لا وجود
لنص خارجها ، ولا وجود للنص
إلا بها . . . أن مجموعة هذه العلاقات هي
(الشكل) ، وهو محوري المضمون ،
ويختلف النص عن التبرير وشكله . . .

ويعرف (جاكسون) : -
الأسلوبية - بأنها علم يبحث عما
يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات
الخطاب ، وعن سائر الاصطلاحات الفنية
الإنسانية ؛ كما يعرف - النص الأدبي -
بأنه خطاب تطلبت فيه الوظيفة الشعرية
التي للكلام ، أنه خطاب تتركب في ذاته ،
ولذاته (١)

وفي رأي جاكسون أن الأسلوب
هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب ،
ويحدد ما به من توافق ، والتسجام بين
عناصره متواليين في الزمن ، متطابقين في
الوظيفة ، هما اختيار التكلم لأدواته
التعبيرية من الرصيد المعجمي الذي للغة ،

ثم تتركبها تركيباً ، تنظمي بعضه تواجد
النص ، ويسمح ببعضه الآخر التصرف
في الاتصال (٢) . . .

ناهيك بنظريته في وظائف الكلام ،
الأوجه أن كل عنصر من عناصره
التي يولد وظيفة في الخطاب ، هي : ١ -
البيات ، ويولد الوظيفة التعبيرية ؛ ٢ -
اللفظي ، وتولد عنه الوظيفة الإنشائية ،
٣ - السيل ، ويولد الوظيفة المرحلية ،
٤ - العلاقة ، وتولد الوظيفة الانشائية ؛
٥ - النمط ، ويولد الوظيفة المعجمية ،
٦ - الرسالة ، وتولد الوظيفة الشعرية ،
وهي موجودة في الخطاب الأدبي ، وهي
غاية في ذاتها . . .

الأسلوبية ،

والمناهج . . .

وعلى هذا النحو صار الأسلوبيون
يطمنون إلى موضوعهم ، مجاله ،
ومنهجه ؛ وعام ١٩٦٩ يبارك (ستيفان
أولمان) استقرار الألفية والأسلوبية ،
واستقلال الثانية كعلم ألسني ، فني ،
كما أنه يظهر ما للأسلوبية من فضل على

(١) دراسات في علم اللغة ، ج ١ ، ص ١ - ٤٠ .

(٢) أن التوافق بين حدود التوزيع وخطوط الاختيار هو الذي يفرق الاستخدام بين

مفردات النص الأدبي ، باعتبارها علامات استبدالية في عملية الإيصال ص ٢٢ .

النقد الأدبي ، وعمل علم اللغة سماً (١) . . .
وفي نفس العام ١٩٦٩ كتب بحث
عن أصولية الأسلية ، فظهر فيه تواضع
النحو التوليدي ، كما وسها لوام شومسكي
(٢) . . .

وعام ١٩٧٠ أصدر (فريدريك
ديلونر) كتابه : - الأسلوبية والشعرية
الفرسية - ط ١ ، عام ١٩٧٠ ، وط ٢
عام ١٩٧٤ ، فتغنى البحث الأصولي في
العمل الأسلوبي ، مسلماً بشفقة عما قبله
المنهج في كل بحث أسلوبي .

وعام ١٩٧١ أصدر (ديغولا ديغاتيير)
كتابته : في الأسلوبية البنائية ، فلا

ماريون ، فأظهر كيف أن الأسلوب هو
هو العلامة المميزة لتوعية الكلام ، فاعمل
حقوق الخطاب ، وأن البنية النوعية قصص
هي ذاتها أسلوبية . . فالفئة تعبر ، ولكن
الأسلوب يبرز ، ولذلك يدرس من حيث
أثره في المستقبل (٣) .

ويقرر ديغاتيير أن الأسلوبيين حرصوا
على قسمة عملهم بمنزلة المنهج الذي يسمح
للتأريء بأدراك خصائص النص الأسلوبية
أدراكاً لقدنياً ، والتعوي لما تحلقه هذه
هذه الخصائص من عايات وطبيعة . . .

بشأن أن ذلك أن الأسلوبيين اعتبروا
القاهرة للقوية تقوم بواقعين وجوديين

(١) علم اللغة مسائل ومناهج ، ط ١ ، عام ١٩٤٦ ، وط ٢ ، عام ١٩٦٦ . أضيف
إليها عمل خامس ، وأولمان لنوي الإنجليزي اختص في القضايا الرومانية ، وأهم بدراسة علم
الدلالات ، وأصدر به سادى ، لم الدلالات ١٩٤٩ ، وعتمتر بعلم دلالات فرنسي ١٩٥٩ .
وعلم الدلالات ، أو مغفل إلى علم المعنى ١٩٦٢ .

(٢) نشأ النحو التوليدي على يد ريلنج هاريس ، ونوام شومسكي كرم عمل كل النحو
التصنيفي الذي قبل به التوريديون الوصفيون ، مثل بلومفيلد ، فاهتم بالطاقة الكامنة ،
أو القدرة ، أكثر من اهتمامه بالطاقة الحادثة ، أو الانجاز .

وفي رأي شومسكي أن اللغة ساكنة نظرية ، وأن السماع لا يوجد القدرة كشوية . وإنما
المسوحات بمثابة شرارة إبداعية ، وألفها ، أن لسان يحرق الله ، وهو يسميها نشأ
فشيئاً ، بفن أن جوهره منك . ويستطيع أن يمشي فظافاً من القواعد المسجدة المتكاملة ،
هو النمط التوليدي لغة ، والذي يسمح بأدراك محتوى الكلام دلالي . .

(٣) في الأسلوبية البنائية ، ص ١٤ .

هنا على حد تعبير دي سوسور ظاهرة اللغة ،
وظاهرة العبارة ؛ وهما الوفعان اللذان أحد
الدارسون يحددونهما ، كل حسب نمطه ،
واجتهاده ، اعتبرهما جوستاف غيوم اللغة
والخطاب ، ولويس هيا لمصالح الجهاز والنص ،
وشومسكي طاقة القوة وطاقة الفعل ،
وجاكسون النمط والرسالة . . .

ومل هذا الصور تكون السنة (دي
سوسور) ، أعطت أسلوبية (بالي) ،
وخمسة (جاكسون) وبنوية (ريفانير) ،
وسواها من اتجاهات ، وسامح . . .

محاولة المسدي .

وهذا الكتاب : - الأسلوبية والأسلوب -
للأستاذ عبد السلام المسدي ، تونس ،
١٩٧٧ ، محاولة السنة في دراسة الأسلوب ،
أبرز ما يلفت النظر فيها أن صاحبها يهذب
بين العلم والأدبية ، ويصرح جهارة بالفصل
بين الأسلوبية و علم الأدب ، مما يعود إلى
مناكته بعد قليل . . .

الأستاذ عبد السلام المسدي مدرس لمادة
الأسلوب ، بدار المعلمين بتونس ، وحالياً
هو بعد رسالة دكتوراه من فلسفة اللغة عند
العرب ؛ وقد قسم كتابه إلى ستة فصول ،
وملاحق ، وهي :

الفصل الأول : - الأشكال وأسس
البناء - ، تحدث فيه عن الأسلوبية ،

والظروف التي أساطت بنشأتها ، ووافقت
محاولات المنظرين فيها ، حتى رسخت كتمرع
في فجرة الألسنة . .

الفصل الثاني : - العلم وموضوعه - ،
وفيه يحاول المؤلف المسدي استعراض الآراء
في المنهجية العلمية في الألسنة ، وردود
الفعل عليها في الأسلوبية . .

العصول الثالث ، والرابع ، والخامس -
مصادرات الخطاب بكسر الطاء ، والخطاب
بفتحها ، والخطاب - ، أي الثابت ،
والمتغير ، والنائل في العملية الإخبارية
إلى الخطاب ، وفيه يعرف بوجهات النظر
في تحديد الأسلوب من كل زاوية من هذه
الزوايا . .

ثم الفصل السادس : - - العلاقة
والأجراء - ، ويتحدث فيه عن علاقة
الأسلوبية ، أي علم الأسلوب بالنقد الأدبي ،
والذي هو في نظره ميزان ، أو عملية معيارية ،
أو علاقتها بالأدب ، والذي يقترح نظرية
دمولية له من أساس أنه ينبغي أن تقول
الأسلوبية إلى نظرية في النقد الأدبي ، وفي
ذلك نظر مستود إليه أيضاً . .

هذا النوع من التمثل يدل على حسن
شمولي يريد أن يكون منهجياً ، ولذلك
وجدنا هذه الفصول تتبع بالتعليقات والمعارفات ،
وتعرض حتى المعارف والمناهج ، استعرضها
عبد السلام المسدي بنفسها وتبسيطها ،

الأسلوب ،

والانزياح . .

استناداً على الخطاب ، أي من زاوية
المفكّم ، نشاطاته ، ومقاصده ، (الأسلوب)
هو الكائن من تكبير صاحبه ، ويصير
بتطابق من هذه الوجهة من النظر مع الطريقة
في التكبير ، والتصوير ، والتعبير ،
إنه الفكر ، والمفاني ، حركتها ونظامها ،
لو هو أيضاً الإنسان ، حل حد تعبيرات
ينوبه . .

أما من زاوية الخطاب ، أي المستقبل ،
بالأسلوب ، يسلط على المستقبل . .
وخاصة هذه النحلة النشطة تحمل آتلا إلى
تكرة التأثير ، والتي بدورها تستجبه
مشهور الانتاج ، وأيضاً مفهوم الانتاج . .
وفي نظر متداول جوهر الأسلوب في
تأثيره ، وحسب فائري ، وأيضاً جيد
الأسلوب هو سلطان العبارة . .

وقد عاد (ديفاني) من زاوية
بنوية إلى نفس المؤلف ، والمكره ،
تصرف الأسلوب ، بأنه إبراز عناصر
الكلام ، وحمل المستقبل على الانتباه لها ،
بحيث أنه إذا غفل عنها خوه النص ، وإذا

مظهراً تارة تحزبه العلم وفوائده ، وتارة
أخرى مظهراً الاشكالات التي تنبئها أحوال
التنظير ، خاصة بالنسبة للأدب ، وفلده .

يضاف إلى ذلك أن المؤلف المبدع
يغالط في اصطناع الجدل ، الأمر الذي
يرتد في تناقضات صريحة ، هي تقليد
بين الأصل في الوصول إلى بديل السني في
النقد الأدبي ، وبين اختيار الحدث الأدبي
إذا بقي يحمده أعراف الجهاز الاداعي بقي
في مستوى الآليات أو الآليات ، الأمر الذي
في نظره يفرغ الظاهرة من حواجزها التأسيسية
كما هو يقول : **وعلى التعريف التالي أن**
يتجاوز أطار الاشكال لينتقل إلى نوعية
الظواهر المركبة تحدث بالانطباع (١) . .

ولذلك نجد في نهاية الكتاب ينسج
إلى أن يعتبر الأسلوبية علماً أنشائياً يتعامل
مع ظواهر الحدث الأدبي سواء منها نص
الخطاب الأدبي ، أو الكاتب ، أو القارئ .
وأيضاً **الناقد (٢٧) . .** وذلك تناقض في
دعوى نفسها ، وتهاون في منهجته ، في
حين أنه ، كما رأينا لا يجوز الفصل بين
الأسلوبية ، والنقد الأدبي أي كانت درجة
الجهود العلمية في هذا الأخير ، وسنعود
إلى ذلك أيضاً بعد قليل . .

(١) الأسلوبية والأسلوب ، المنهجه ، ص ١١٠ .

(٢) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٢٠ .

حلها وجه لها دلالات مميزة خاصة . .

وأما من زاوية الخطاب ، فنالية الأسلوبيين يعتبرون الأسلوب موجوداً في ذاته ولذاته ، إن (ماروزو) يعرف الأسلوب بأنه اعتبار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من جياها ، أي ينقلها من درجة الصغر إلى خطاب متميز بطله . .

وذلك وفارين يربطان مفهوم الأسلوب بالمفارقات التي للاسطة في التركيب اللغوي لخطاب الأدبي ، وهي مفارقات يحصل بها الانطباع الجمالي ، وكان ذهب (شارل بالي) إلى التمييز بين الأسلوبية والأسلوب ، يحصر مدلول الأسلوب في تلميح الطائفة التعبيرية للكلمة في اللغة ، بخروجها من عالمها إلى حيز الوجود اللغوي (١) . .

و (الأنزياج) عدول عن النمط الأصل ، ويصفه (جاكسون) بأنه تلفظ له خاب ، أو انتظار مكتوب ، ويدرس منه المفاجأة في العمل الأسلوبية . . ويعرف (ريفاتير) الأنزياج بأنه بعد ، أو عدول ، أو خروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه ، فهو حيناً خرقاً لقواعد ،

وحيثاً آخر بلوه إلى ما قبل من التراكيب . .

في الحالة الأولى هو من مشمولات علم البلاغة ، يقتضي تقييماً بالاعتداد على المعيار ، وفي الحالة الثانية البحث فيه من مقتضيات الانسبة ، والأسلوبية ، ويقترح (ريفاتير) ما يسميه بالسياق الأسلوبية تعويضاً عن الاستعمال الذي يحدد النمط العادي ، أن يبدل النص من حيث العبارات والتراكيب بجزء مستويين ، أحدها يمثل التسج الطبيعي والآخر يزدوج معه ، ويمثل مقدار الخروج عن حده .

الأسلوبية والنقد الأدبي .

ينسب عبد السلام المسدي إلى أن ينفي عن (الأسلوبية) أن تقول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية ، أو أنها يمكنها أن تغطي أصولها النقد الأدبي (٢) ، (كذا) . .

وعلة ذلك في نظره أنها تملك عن الحكم في شأن الأدب من حيث وسائله ، فهي كما هو يقول قاصرة عن غطي حواجز التحليل إلى التقييم . بالاحتكام إلى التاريخ ،

(١) حسب بالي الأسلوب هو الأستعمال نفسه ، أن اللغة مجموعة شذات معزولة .
والأسلوب هو أذخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر .

(٢) الأسلوبية والأسلوب ، السابق الذكر ، ص ١١٥ .

بينما رسالة النقد كانت في أمانة الثام عن رسالة الأدب . .

ويرد في ذلك أن النقد كيزان الموازين في الأدب عرف في تاريخه التطويل بصراح أبدي (١) بين الزمانية ، والآنية (كذا) ، ولكن (الأسلوبية) لا تكون حسب قوله إلا معياراً آلياً (كذا) ، ولذلك هي لا قطع إلا أن تكون دائماً موضوعياً يفتي النقد ليعده بديل (٢) اختياري يحل محل الرسم ، والانطباع (كذا) . .

وذلك في ظاهره لأن (الأسلوبية) وضعت لتأقون جدلي قائم (كذا) ، معادلة أن الخير في مبعج التحليل يكشف ما يقضي (٣) في نفس الوقت كثيراً في التصورات المبدئية (كذا) ؛ ولذلك يعده

يتصف في إظهار عناصر هذه الحديثة ، أو محركها كما هو يدعي ، فينهالت ، ويدل على جهله بمبادئ الجدول . .

ثم يدري يقترح في شبه ضياع معارفه نظرية ثيوية في تعريف الأدب ، والحدث الأدبي ؛ ويرى أن الظاهرة الفنية الأدبية تجسم تقاطع طواهر ثلاث ، هي : حضور الإنسان ، مؤلفاً كان ، أو مستهلكاً ، أو ثالثاً ، وحضور الكلام ، وحضور الفن (١) .

وتلك هي الظواهر الالسانية ، **للالهوية** ، فالجمالية (كذا) ، والتي تتشعبها حسب علوم علوم الإنسان ، ومما علم القليل ، ثم علم الدلالات ، ثم مكينات لفلسفة الجمال ؛ وحضور الظاهرة الفنية في الحدث الأدبي

(١) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١١٥ .

(٢) البديل في مفهوم اسدي هو أن يتولد عن واقع معني وريث يعني بموجب حضوره ما كان تولده (ص ٤٨) ؛ فالأسلوبية في نظره امتداد لبقالة ، وبني لها في نفس الوقت (نفس الصفحة) وانظر ص ١٣٤ حيث يورد نفس المعنى . . ألا أن هذا المفهوم مخلوط من أصله وضماً ، وجدلياً . رصمياً لأن البديل هو تواجد مجموعة مقدمات بعضها بديل بعض ، لأنها بمثابة مقسمة واحدة سليمة وصحيحة ؛ وجدلياً ، لأن الوريث ليس من الضروري تولده من شيء يكون مرسماً ، وبالتالي ليس من الضروري أن يقوم يعني ما تولده عنه ، ومنسود إلى ذلك فوق . .

(٣) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١١٦ .

(٤) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١١٨ - ١١٩ .

ولا تنحصر نفسها بمنهجية علمية ، حتى ولا فلسفية ، فتلتزمها . .

في حين أن الأولى ، والاكثر جدوى هو دائماً اعتبار الأسلوبية والنقد الأدبي يتم بضمهما بعضاً في حدود امكانيات الدارسين ، بحيث لا يجوز الفصل بينهما ، كما انه لا يجوز تكلف جدلية وهمية نجعل الأسلوبية بدلاً عن النقد الأدبي ، كما هو يفعل . . .

وكنت نطقت في مباحث الجدل ، والأسلوبية أخيراً ، هي اليوم يحدد الله معروفة ، بحيث (٢) وصلت إلى تصنيف حديث لصور البيان ، أدخلت فيه مفهوم الركن ، والرمزية ، كما سبق أن كتبت في ذلك العهد من الدراسات ، ومن حيث أنني من رحيل الأوائل الذين عملوا على بحث الروح الجدلية في الفكر العربي الحديث ، والمعاصر ، أحب أن ألفت ، قبل كل شيء ، على مناقشات السلي في الجدلية الثورية التي يتوهمها ،

يمكن الاستناد إليه ، كما هو يقول ، إلى مكتسيات معارضة المنابع ، فلسفة الجمال ، والفنون المقارنة ، وما أشبه (١)

الرد

وفي اعتقادنا أن عهد السلام مغلوط في تقديره ، مصنف في أحكامه ، ظلم الأدب ، والنقد الأدبي ، والأسلوبية على السواء ، بفعل انه يقيم بينها حواجز قاطعة ، ويلجأ إلى فلسفة الجمال ، والفنون المقارنة ، لتصل له ما يسميه ، ظلاماً وتعتسلاً ، بأشكاله الأدب ، والأسلوبية .

ولذلك وجدناه يقترح نظرية شولية في تعريف الأدب ، تقوم على ثلاثة ظواهر الحدث الأدبي : وخاصة حضور الفن ، ولكن ذلك مجرد هروب من المشكلة الأسلوبية ، ولا يحل أي اشكال ، أنها كان أو زمانياً.. لأن مثل هذه النظرية المائعة لا تستند إلى مؤلف فذكي فحترمه ،

(١) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٢٠ .

(٢) صور البيان في نظراً نوعان صور تعبير ، وصور تحسين ، الأول أما فكرية وهي التشبيه ، والصورة الرمزية ، والاستعارة ، والكناية ، أو وجدانية مثل التصويب ، والاستفهام ، والتمني ، والنداء ، والسخرية ، أو تحوية ، مثل الخلف ، والتقصير ، والتقديم والتأخير . . والكناية أما عقلية مثل المطابقة ، والإيجاز ، والأجواز ، والمساواة والاستطراد ، أو لفظية ، مثل الجناس ، والتضمين ، والتسجيع ، وغيرها ، وسبق أن نشرت فيها دراسات متنوعة . انظر مجلة (المورد) ، بتداد ، المجلد الخامس ، العدد الثاني ، ١٩٧٦ ، حيث تلخيص لهذا التصنيف مع العديد من الشواهد .

وأصحت به إلى ما يسميه بنظرية شمولية في تعريف الأدب .

مغالطات جدلية

يرى المسدي ، بعد أن يتأمل في شيء من النصف كلا من الانزياح ، والأمداح الفني ، أن (الظاهرة الفنية) هي في ذاتها مصب جدولين ، أو نقطة تقاطع محورين (كذا) : أولهما هو الجدول الثنائي ، ومفاده اللغة الأولى ، وهو الأصل بالذات والزمن ، والثاني هو الجدول العارض ، وعورده وضع اللغة الطارىء . (كذا) . . .

ثم نجده يتجمل التحليل والتركيب ، فيقول أن كلا هذين المظهرين وضع لغوي (١) الأول متنازل ، ويمثل في نظره (قضية) أي الطرح ، وهو الوجود الفني كصبيد لخصوصية الحيوان الناطق ، والثاني متعال ، وهو في نظره يمثل (التنفيذ) أو الموجود البديل لذلك (كذا) . . .

ويقول المسدي أثر ذلك أن الخطاب الأدبي هو الخائيف ، ويقصد في تحفه (المركبة) الجدلية لجدول النصايا ، والتنافس في الظاهرة الفنية ، على حد قوله ،

أي أنه مزيج الضغط التنازلي ، والدفع المتعالي ، حتى يستقر فيقرر يتصنف ، ودور مسوخ ، وأيضاً دون مرور ، أن في ذلك (٢) سر ديمومة أشكال الأدب ، وأشكاله لاسلوب ، كماهية مضمومة (كذا) . . .

وولاهت أدبي كيف أجاز نفسه مثل هذا التمثل ، ولبت شعري أين تكون هذه الجدلية ؟ . . . وكيف هي تتحرك ؟ . . . وماهي وجهة التنافس في ظهورها ؟ . أو أيضاً في حركتها ؟ . . . كل ذلك لا نجد جواباً عليه ، غير تزمّت لظاهرة الفنية ، وهي ومتكلفت ، لاهو يتصنف علماً ، ولا أدباً . . . ثابلك ناك لا يجوز بوصفها ، ولا جدلياً اعتبار الأدب مشكلة ، كما أن الاسلوب ليس بمهمة مستعينة ! .

وهل الخطاب الأدبي تركيبة جدلية من ضغوط ، ودفع ؟ . أين الجدلية في ذلك ؟ . أننا لا نستطيع حتى في حدود البنيات الفنية ، والبلاغة ، والأدبية ، أو ما يسمى ببنيات فولية ، ونحتية تعود إلى الثقافة ، والطبيعة ، وأيضاً اللغة والمجتمع أن نقول مثل هذا القول . وذلك بفعل المباشرة المستمرة التي في الأبداع الأدبي ، والتي هي مجرد اختيار ،

(١) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٠١ .

(٢) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٠٢ .

ولا أدباً ، ولا تبور عملاً أسلوبياً ، ولا
تقدياً . . .

وليسمح لي الأستاذ المحدي أن أؤكد أنني
منذما عالجت الأسلوب بالمنهجية الظواهرية ،
والتي هي اليوم أقرب المناهج التجريبية إلى
العلم ، صلت على تخصص (تعددية) العلاقات
في المفاعلة الأدبية ؛ وكنت في العديد من
المناسبات أؤكد عليها ، وألفت للنظر إليها ،
ولا زلت أخصص جوانبها ، واستلهمها
أسرار الأسلوب ، والأبداع فيه . . .

أن (الأسلوب) هو تحقق شعرية ،
تستند إلى تخطيطات تعود إلى الكاتب ، وتعددية
واقعه ؛ وعلى ذلك يكون هذا الانظام الذي
تتضمنه المبررات والركيب القفوية في خطاب
أدبي هو جوهر العمل الأسلوبى سواء بالنسبة
للكاتب ، أو النقاد . . .

ومن هنا كون الأساليب تعدد عند
الكاتب الواحد ، أو في الفترة الواحدة ؛
وذلك بحسب طاقات تحفاتها ، ونظامها ، ومن
هنا أيضاً كون الانتباه إليها في شعرية ، أو
شكلها ، أو مضامينها متفاوت من نقاد إلى
آخر ، وذلك حسب اهتمامها ، أو أيضاً
انتماءها فيه . . .

على هذا النحو يمكننا أن نقرر (الأسلوبية)
على حد تعبير النقاد (حللون النشئة) ، أي
سيطرة الصيغة الأسلوبية المسبقة ، بما ستعود
إليه بعد الليل . . . ومن حيث أننا نقول بالنشئة ،

وتكشف ، ونحتاج إذا أردنا مصالحة جدتها
احتيل الملائمة ، والتفارج الذاتي ، الأمر
الذي يخرج بالبحث إلى مجال فلسفة اللغة ،
وظواهريتها ، أو فلسفة الأبداع ، شعرية ،
وايضاً مقاصده . . .

وفي اعتقادي أن المحدي وهم في الأبداع
الذي في الدفع المتعالي كما هو يقول ، فاحصره
نقياً للغة التي للخطاب ، في حين يمكن
للمعاني أن تتزامن دون تفكك ، أو جدل .
أو تضطر وقتها إلى تمييز الأبداع عن أحوال
الخطاب من أجل مصالحة الواقع الآتي ،
والتنطوي ، وهو باستمرار تمددي . . .

ومثل هذه المصالحة تحتاج إلى برونه
على (قوة النفي) كما يقول أمل الجدل ؛
والتي هي في المباشرة الوجودية شيء من الذات .
أن الجدل آنذا في مجالات الظاهر الوجودي ،
وعناصره ، ومنها الخطاب وبنياته القفوية ،
والقنية يصبح شيئاً من الملائمة ، والتفارج
الذاتي ؛ وكل ذلك يخرج بنا من مجال الأدب
إلى مجال الظواهرية ، وتأمل شعرية الخطاب .

الشمولية

والأماكن المنهجية

كيف إذن نتخل عن الأسلوبية ،
ومنهجيتها ، وهي بهذا الثراء والمصعب
والمرونة ، من أجل نظرية موهوبة تدعي
الشمولية ، في حين هي لاتعطي أسلوبياً ،

والملاحظة ، فاننا نفكر الأسلوب بحركة الواقع الذي تحققه ، وتعدية هذا الواقع . . .

ان الخطاب الأدبي في واقعنا السعودي يصير يتم عن جدلية شعرية ، تصالح الماهيات ولكنها في الوقت نفسه تريد النظام . . . وذلك ان حركة تنظيم الكاتب لفرداته ، وتراكبه من أجل أن تعبر عن أفكاره ، وأعماله تصير جدلية الخطاب الأدبي في تجاوزها تناقضات واقع ، والتي تصارع فيه أنواع التناقض من عناصر ، وأيضاً روابط واقعية ثقافية ، واجتماعية على السواء . . .

والكشف عن هذه الشعرية ، يصير إلى سر أبعاد (التوتر الوجداني) ، التي في تنظيم الكاتب لفرداته ، وتراكبه ، بقية اتصال مقاصده إلى القاري . . . وبفعل أن هذه المقاصد أسماء الحياة الفعلية ، والواقع المعيني ، ويصنعها للكاتب على شكل شخصيات شعورية ، ولاشعورية ، فإن الناقد من طبيعة عمله يحفظ منها موقفاً ، ليحكم عليها أحكامه . .

ولكننا إذا نحن علمنا أسلوبها ، انطلاقاً من صور البيان ، وحاولنا الكشف عن هذه الشعرية ، ومظاهر تجاوزاتها ، وأيضاً جدليتها ، وجدناها تناسس ، كما يتناسس

(العمل الأسلوب) ، عند كل من الكاتب ، والناقد ، على ارادة الحياة ، والمثال ، والذات ، وبالتالي حكم الواقع ، وحساسية الجميل ، والترك إلى الخلود . .

أمثلة من واقعنا

لذا عدنا إلى شمولية السدي ، وممكننا لأنفسنا الأحكام بها . ترى أي علم نلزم ، لم أية منهجية نصطنع ! ! مادام أن المناهج ، والمشارب ، والأذواق فيهما لا تنطق تنوع ، وتضارب ، ويتمايز بعضها عن بعض ! .

وعلى سبيل الفت إلى واقعنا البلاغي ، والأسلوبية فليس ، لأذكر محاولة المرحوم (أمين الخولي) في تصوير البلاغة لنا للقول (١) . . . فقد اتضح (أمين الخولي) أن يقدم للعمل البلاغي الحديث ، بمقتضى ، أحدهما قضية ، نعرفنا بالملكات النفسية ، ومنها الوجدان ، والخيال ، والأعزى فنية نعرفنا بالجمال ، والاحساس به ؟ وهي الأمور التي تساعد الفارس للأدب على تبين أدبية الأدب ، بحيث يكون العمل الأسلوبية هو نفسه تبين هذه الأدبية ، والتي هي شيء من الفن ، والحياة . .

أليس هذه الدعوة على بساطها أكثر

(١) كنت كتبت في (الأدب) القاهرية ، و(الأدب) البائية ، وغيرها ، العديد من الدراسات عن فن القول ، لأمين الخولي ، فاقضى التوبة . .

شمولية المسدي لا تقتيد بالضرورة بمنهجية معينة (٢) . .

ولد أحمد عبد السلام المسدي على (نظري عبد البديع) قوله : - أن النقد الحديث قد استحال اليوم إلى نقد للأسلوب ، وأن مهمته أن يجد هذا العلم بصرفيات جديدة ، ومعايير جديدة (٣) . - ؛ فعلق على ذلك بأنه لطلب لطم القيم ، لا يمكن أمانة المفاخر الجدل التاريخي التي تعيش هذه المعارف الإنسانية ، فضلا عن عوارض الخلط بين النقد الأدبي ، ونجوم المسان (٤) . .

وأقول ، أن الظن أن المفاخر الجدلي التاريخي لهذه المعارف الإنسانية فصل ، أو يفصل بين النقد الأدبي ، وعلم اللغة ، أو أيضا العلم عامة عن خاطره ، غير صحيح . . وبالنسبة لواقعنا بالذات ، أن النقد الأدبي ، ومحاولات تطوير البلاغة ، وعلم اللغة هي وحدها اليوم مظاهر نشاطنا في تدعيم الأسلوبية ، وتحديد معالمها . .

قرباً من الصواب ، من شمولية المسدي التي لا تستند إلى منهجية ، ولا إلى جدل . . ان دعوة (أمين الخولي) دعوة بلاغية أسلوبية ، بوطرها العلم ليشعها في نهاية الأمر إلى واقع الاقليم ، واجتماعية ؛ في حين أن دعوة عبد السلام المسدي تترك المجال الأدبي ، والأسلوبي لصراع المبادئ ، والمتاهج ، والفلسفات ، والاتجاهات ، وخاصة في مسائل تنفي ، والاشعور ، والتصور ، والابتناع . . .

وفي نظري أن ما ينبغي إليه الاستناد (حلزون الشمة) ، من أنه يجب **لنقد أن** يصطنع لكل نص أدبي لمنهج الذي يلائمه ، ويلامه دراسته (١) ، هو أكثر قرباً من الواقع ، والصواب ، من مثل هذه النظرية الشمولية التي يتكلمها عبد السلام المسدي . . وذلك أن هذا الاصطناع أمر يسوقه العلم ، كما أنه يحترم هو نفسه العلم ، في حين أن

(١) راجع له الشمس والعتقاء ، دمشق ١٩٧٤ ، والنقد والحرية ، دمشق ١٩٧٧ .

(٢) مثل ذلك المأخذ الذي أخذه بول ريكور ، بحق حل المشرع البيوي ليفي شتراوس ، من أن أعماله كانت بدو ذات ، أو أنها صورية مطلقة . وقد كانت الطواغرية ، ومنها غزاهرية اللغة سبيل بول ريكور إلى ذلك ؛ فكيف تكون الحال بالنسبة لعناصر الخطاب ، أو الابتاع فيه . .

(٣) كتركيب القوي للأدب ، بحث في فلسفة اللغة والاستيعاف ، للدكتور لطفي عبد البديع ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٩٣ .

(٤) الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٠٦ .

أمثلة من الخارج

ويمكن للاستاذ عبد السلام الحدي ، مع ذلك ، مطابقة الدراسات ، والبحوث التي لفتت إلى (نور سريزي) نقد الأدبي (١) وخاصة بحث الاستاذ (جيرار انطوان) ، وعنوانه : - أسلوبية الصورة وأسلوبية الموضوعات - ، أو الدارس الأسلوبى وجهاً لوجه أمام النقد القديم (٢) ، والنقد الحديث ، ثم دراسة الاستاذ (دومنيك فوجيه) بعنوان : - مختارات مطهرة - ، مواها وعلق عليها ، وتخص مدارس النقد ، واتجاهاته (٣) . . .

أن الاستاذ (جيرار انطوان) ، من زاوية المنهج الأدبي ، أي التكلم في الخطاب الأدبي ، يتحدث عن برونو ، وعنايته بصاحب النص ، ومقاصده ، كما يتحدث عن ماروزو ، وديفو ، وتحليلهما للوارق الانزياح ، أو علاقة الانزياح بالصيرورة القوية .

ثم أنه يتحدث عن ميهتر ، ونظرته في كساح الحسي ، والاستنباطي ،

لنقل الاستدلال ، كما يتحدث عن الكلمات الموضوع ، أي الأساسية ، والكلمات المفتاح ، أي الكاشفة ، وسيمود غيرو ، ويرونو لها . . . ثم يتحدث عن دراسة ديفاتير في حوامل الاستقطاب ، وأثرها في الأسلوب ، وبنائه . . .

ومن زاوية الخطاب ، أو الأثر الأدبي ، يتحدث عن مواقف الذين يتبرون الأثر الأدبي شيئاً ، أي ثمرة ، أو نجاحاً ، أو صيغة في يحزل عن متجها ، فحدثنا عن آوله ديفاتير في الوظيفة الأسلوبية ، وتحفظها في ذاتها ، وعمل الخصوم بالنسبة لمطور القراءة في واقعها ، وخارجاً عن القصد الجمالي

كما أنه يحدثنا عن شومسكي ، وبحثه في البنيات ذات الصنوط ، وهي غنطية ، وتوليدية ، ومختلفة اللغة ، والتحليل اللغوي ، كما يحدثنا عن أسلوبية الموضوعات ، في اتجاهها مباشرة إلى المدلولات ، من أجل مواءمة اللوال ، ورسم الطريق التي اتبعها الكاتب ، فيعرض آراء بارث ، وموليه ، وديشارد ،

(١) نشرت في سلسلة ١٥ - ١٨ ، كما نشرت مع مناقشتها مع بلون . . .

(٢) يمكن مطابقة آراء (لانسون) في الأسلوب ، وهو ناقد فرنسي من الطراز القديم ، في دراستنا عن الأسلوب والبلاغة ، المرة ، العدد ١٣٢ ، شباط ١٩٧٢ .

(٣) الاتجاهات المعاصرة في النقد ، باريس ١٩٦٧ ، ص ١٥٩ - ١٧٥ ، ومن ٢٨٥ - ٣٠٩ ، وانظر أيضاً ص ٣٨١ وما بعدها . . .

وستادوينسكي ، ويكاد وغيرهم وغيرهم . .

وتجد في دراسة دومينيك نوجيه ، اشارات لعدد من المشرعين الأسلوبيين ، وفنقاد الأدب ، ودروسي اللغة ، مع تحليل لانجماهم ، وأهم كتبهم ، بما يؤكد وحدة الدراسات الأسلوبية ، والنقدية ، وأن بعضها يتم البعض الآخر في حدود الامكان المنهجي . .

محاولات أسلوبية

ومن قبل الفتح إلى النص البلاغي ، والأسلوبية ، وعمل أسير التذليل على مجالات العمل الأسلوبية في تراثنا العربي ، والامكانيات المنهجية في معالجته ، وتطوره ، أقول حاول أن تحصر المفردات الأدبية التي في قصيدة ، أو قصة ، أو رواية ، أو مسرحية ، ثم حاول تحليل تراكيبها الصورية ، والبلاغية ، ولأقل أيضاً الأسلوبية ، وخاصة ذات الشخصيات ، والقصص ، والمجازات (١) ، فلي

ألف ميتلج أمامك بالنسبة لحدود المعاصرة والحداثة ، حدود التطوير البلاغي ، والأسلوبية نفسه . .

فكيف لو كان العمل الأسلوبية ، والنقدية في حدود البنية الأدبية نفسها ، بنية القصيدة ، أو القصة ، أو الرواية ، أو المسرحية ، والتي يحاول اليوم عدد من دارسنا وفنقادنا في سورية ، ولبنان ، وسال الربيع أن يقولوا فيها قولتهم . .

في الحالة الأولى تقف على أسرار التركيب القوي ، والأسلوبية ، وتطوراتها بين التقدير ، والتأخير ، والحذف ، والتعجب ، والاستنهام ، والدعاء ، والاحتياز ، والتوزيع ، وفي الحالة الثانية تقف على أسرار الدولة المتعددة (٢) كما سبق التنويه ، والتي بين الشكل والمضمون ، وهم أن من البنويين من يقول بوحدة الشكل والمضمون في الأثر الأدبي ، أما كان نوعه . .

أو تأمل أيضاً الرمز ، وهو مفهوم

(١) لقد حاولت ذلك بالنسبة لعدد من شعرائنا ، ومؤرخاً كنت بنقش المحاولة أراء، نشر محمد عمران ، وشوقي بغدادي . .

(٢) يمتد أدب عادل أبو شعب محققاً لهذه الثلاثة المتعددة ، والتي وصل إليها عن طريق تطوير طريقة التذليل والحدوث التسمي . في اتجاه التسمي ، وواقعي صريح .

حديث (١) ، لم يكن في بلاغتنا القديمة ، وعملت على ادخاله فيها ، ضمن تصنيف حديث لصور البيان ، تجد الى أي مدى يستجيب أدبالنا للحياة ، والواقع ، وملاشاتها ، وكيف يصرفون بالصورة ، والتشبيات في اتجاهات مختلفة ، وبالتالي الى أي مدى تنسج لغتنا مثل هذه الأسلوبية ، وشعريتها . .

وفي نظرنا أن النظرية الأدبية يجب أن لا تفصل بين الأسلوبية، والنقد الأدبي، على العكس يجب أن تنسج لكل منهما ، كما هي الحال عند الفريسيين . . . وذلك بفعل أن المفاعلة الأدبية هي باستمرار مفاعلة تصدية ، ويمكنها تطور الأنواع ، والأساليب نفسها . .

في حين أن عبد السلام الذي يقرر صراحة أن الأسلوبية تفرق عن البلاغة ، في أن الأول وضعية ، وصفة ، والثانية تقييمية ، معيارية ، إلا أن ذلك اليوم

شيء قديم ، ومتجاوز ، بدليل أن الأسلوبيين على اختلاف اتجاهاتهم ، وسناعاتهم يتدبرون اليوم المعيار تدبراً وضعياً ، وصلياً . .

استثناء

وكانت مجلة المعرفة استتعت عدداً من الأدياء (٢) عن - الأسلوب الموروث ، وتجاوزه - ؛ وذلك على سبيل تشخيص حال والتمت الأدبي ، ومواقف الأدياء من اللغة . . ومن الذين أجابوا على استفتاءها عبد السلام المصيلي ، وعلي عقله حرسان ، وسعد الله ولوس ، وشوقي بغدادلي وغيرهم ، وغيرهم . .

جملت المجلة سؤالها على النحو ، التالي : - هل تحرر الأسلوب الموروث في الشعر نموذجاً يحظى به . . أم أنه نخط من أنماط التعبير يمكن ، أو ينبغي تجاوزه ؟ . -

(١) تجد في كتاب الدكتور محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٧ التنويه بالعديد من تعريفاتنا ، واجتهاداتنا في الرمز ، وقد كتبت مؤخراً دراسات مستجيبة شرحت فيها كيف أن الرمز ملاشاة ، وأنه تثبت الواقع مع ملاشاة مرموزة ، التثيت آلي والملاشاة زمانية في حدود . . .

(٢) المعرفة ، العدد ١٧٨ ، كانون الأول ١٩٧٦ ، ص ٢٢٥ وما بعدها ، وانظر أيضاً النقد والحرية ، السابق الذكر ، ص ١٧٦ وما بعدها . .

وكانت الرهود متنوعة ، لدرجة أن بعضها استتكر السؤال . أصلاً ، واستغوبه ، واتبعنا الآخر حاول التوفيق بين شعبه ، أي إمكان احترام الأسلوب القديم ، مع إمكان تجاوزه . .

وقد علق الثالث (حدود الشعبة) على الرهود بحجة ، بعد أن حلها بقلة . . ضرور وجود الأسلبة ، في واقعنا ، أي سيطرة الصيغة الأسلوبية المسبقة ، وأصبرها للمعادل الموضوعي للاستلاب ، الأمر الذي سورغ له كقائد أن ينب عنها . .

وخفي عن انتقده أن الأساليب تفرق عند الغربيين من زوايا غطلة ، تاريخية ، ونوعية ، تبرز خصائصها ، وعناصرها ، وحيواتها زمانياً ، وآلياً ، مما يتيح لثالثه مثاقيل عمل أسلوبية ، نقدي منصف . .

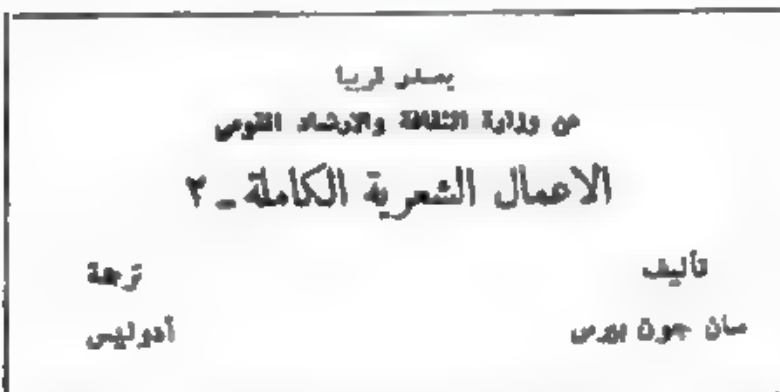
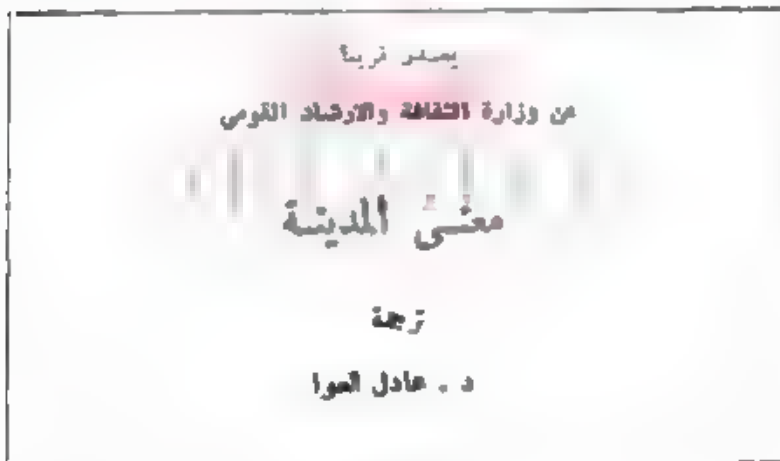
وعتاشاً ، ما دام أن عهد السلام المسمي يطرح الى نظرية شمولية في الأدب تتجاوز الأسلوبية ، وتسمح بمقتل المعارف العلمية ، والفلسفية على اختلاف مشاربها ، وسماجها ، فكيف جعل العنوان الثاني لكتابه ، نحو بديل ألني في النقد الأدبي . . وما عسى أن يكون هذا

البديل الألني الذي يريد أن يفتي حتى طالات الخطاب الأدبي في سيرتها عند الكاتب ، والثالث لعل السواء ؟ .

عل العكس يجب أن نقر بشجاعة ، ولزاجة ثلثين ، أن الأسلوبية نقلة علمية جديدة في دراسة اللغة ، والأدب ، ولا تتصلوهم مع النظرية الأدبية ، ولا مع النقد الأدبي . . هكنا بمثلها الأسلوبيون واستلمنا أن نقيد منها في **تعهد الأسلوب** ، وتطور صورته ، ومنها ادخال الرمز في البلاغة العربية الحديثة . .

وسرى بنا بالنسبة للمعاصرة والحداثة أن لظل متمسكين برصيدنا البلاغي ، لنعمل على الافادة منه ؛ إنه سيساعدنا على تطوير تراثنا الأدبي ، والتعدي لنفسه ، واحترام العلم لا يتخالف أبداً مع اعتبار الحدود الأولية التي يقطعها النقد الأدبي الحديث عندنا نقلاً أسلوبياً ، بل عملاً أسلوبياً أيضاً . .

ان هذا الاحترام ، اذا تولى عند كل من الكاتب والقائد ، يؤكد حرية القول ، والابداع ، والنقد كالة ؛ لأنه هو نفسه يسورغ الانتماء الفكري ، والاجتماعي ، ويفتح المجال للعمل الأسلوبية لقرئه ، والتعظيم له التعظيم الأمين .



يصدر قريباً

من وزارة الثقافة والإرشاد القومي

أنا الذي رأيت

شعر

محمد عمران

يصدر قريباً

من وزارة الثقافة والإرشاد القومي

ما لم يحترق به

شعر

مروان ناصح

يصدر قريباً :

من وزارة الثقافة والإرشاد القومي

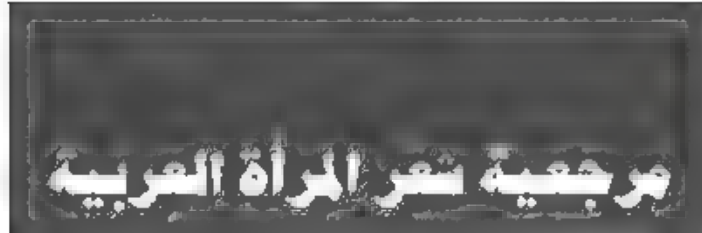
الاعلاق الخطيرة

في ذكر امراء الشام والجزيرة

الجزء الثاني

تأليف
يحيى عمار

تأليف
ابن شداد



تقاليد الرثاء في القصيدة النسوية

فاطمة المحسن

توطئة

تعتبر مسمية الأدب الذي يكتبه النساء بـ (الأدب النسوي)، الكثير من الخلافات بين الأدبيات العربيات وبين المشتغلين في هذا الحقل من الرجال. وما كان لهذا التمييز أن يشطر الآراء حوله بين مناصر ومستنكر لولا إشكالية وضع المرأة العربية أصلاً. فالأجراء الأدبي في دراسة ظاهرة معينة يأخذ في وجه من وجوهه الشرط الإثني والفنوي في تصنيف أساليب التعبير حسب العصور والأمكنة والإحساس. ذلك لأن الأداء النسوي يصدر في العادة عن تكوين روحي وفسيولوجي وببلي يمايز الناس عن بعضها، فضلاً عن تمايز الموهبة الإبداعية التي لا يستوي فيها أفراد الفئة أو القصيدة أو الجنس. إن ربود الفعل القاطعة التي تقسم المجتمع الثقافي العربي إلى محمسن لتسمية الأدب الذي يكتبه النساء (أدباً نسوياً)، والآخر الذي يرى في هذه التسمية تفكراً لاسيية هذا الأدب، تدو وكأنها نقاش حيرة وجدانية وسؤال وجوري لا يدرك إحاسنه من يعيش في مجتمعات مضطربة مثل مجتمعاتنا، حيث تتساكن اليوم على مصص أفكار العود بسيفه إلى الماضي بأشد الإشكال حلها، مع صيغ الأحذ بأحدث أفكار النسوية العربية. ففي مصر على سبيل المثال نجد فلاسرتي نوال السعدوي والشعشع شعراوي في سياق منازم ينشر إلى توتر واضح في بيئة التركيبة الاجتماعية المصرية وتعبيراتها الشعبية والنخبوية معاً. ولعلنا لا نمضي بعيداً إن وجدنا في خطاب الفاعل السعدوي تعذله العذاسي وبطيمه أسلفي إشارة واضحة إلى حدة الحراك الاجتماعي في بلد يبدو للناظر على لرجة من السكون والانغلاق فيما يخص موضوع المرأة على وجه التحديد.

الأثرية التي تكمن وراء طرق الإبلاغ ووجهات النظر وزوايا الطرح وهذا مثال واحد يدل على الحيرة في تصنيف الأدب الذي يكتبه المرأة، إن لم تكن الكتابة حول الموضوع النسوي في هذا الأدب تثير الجرح لدى الكاتبات العربيات أنفسهن باعتبارها أقل شأناً من مواضيع الأخرى عدا عن أن تقاليد الكتابة فيها تلبست بالمشكلات التي واجهت مبحث النسوية سوسيولوجيا وفكرياً فهو موضوع حساس يعرب من تخوم المعايير التي يسهل تبسيطها وإبسطها، سواء في استخداماته الأدبية التطبيقية في القصة والشعر والرواية التي يكتبها المرأة لدعم قصيتها أو في ميحه النظري المحدد أو في القراءة النقدية للنقائذ.

إن استيقاظ الوعي بالقضية النسوية لدى الشاعرات وكاتبات القصة والرواية في السنوات الأخيرة، على سبيل المثال، جعل خطابهن يدور حول محور يكاد يكون فقيراً لفرط ما يحصر محبة الكاتبة عند تصوره التي تتكرر من خلالها مشكلات لمرأة ومعالجتها، ليصبح التمايز بين القضية التي تطرحها الكاتبة وفنية التعبير عنها صعب التحقق.

محدراتوتثر في الإنكار والمراقف من أدب المرأة اليوم تعبراته المنظرية، بين مغالاة في رعاية لبعض النماذج من هذا الأدب أو إنكار

هل هناك أدب نسوي عربي؟ هذا السؤال الورق نجيب عنه إنقادة خالدة سعيد بسؤال مضاد في كتابها (المرأة، التحرر، الإبداع) (اليس يغليب الهوية الجنسية (رجولية أو نسائية) على العمل الإبداعي تغيباً للإنساني العام والثقافي القومي من جهة وللتجربة الشخصية والوعي بها من جهة ثانية وللخصوصية والنسوية الفني من جهة ثالثة؟)

ولكن خالدة سعيد ترى في موقع أكثر من الكتاب ذاته، إن الاختلاف بين الرجال والنساء لا يقتصر على الفروقي البيولوجية والفسيولوجية، بل يعمده إلى الإرث التاريخي والثقافي، الأمر الذي يجعل من هذه الكتابة النسوية عملية تحرر من حيث إنها وعي وموصعة وكشف لتجارب غير أن أهم في قراءة خالدة سعيد لأعمال بعض الأدبيات العربيات أن خطوتها هذه تبدأ من حيث انتهى إليه هذا الأدب من وعي نقضيته النسوية، أي بغليب الهوية الجنسية في رصد الواقع، لتلبس أشكالاً إنسانية مختلفة ومنها الأشكال الحصارى والسياسي والاجتماعي عموم، إن حاراً أنها كاتبة لقراءة البعد النسوي في أعمال بعض الأدبيات في كتابها هذا، يقتصر مفهومها حول تغيب الجوانب الأخرى عند تغيب الهوية الجنسية، فهي بالضرورة لقرار بالطبيعة

بناقذة مربية تقيم في لندن.

وأعمال ومسيرات يتجده في المصطلح الصبغة التي تحدد موقع المرأة الأدبي وعي وجه الخصوص بين زملاتها وأهداف الأقرب. فالجلفة الأصيق أصديق تعبيرا عن روح الجماعة في ممارستها اليومية دون حجب نظرية وتعظيم، كما أن التناظر في القول والرفض لهذه التسمية بين الأدبيات أنفسهم بمحض إلى اشكالية معنوية يبينها غموض اصطلاح نفسه، فحتل النسوية في الكتابة العربية لم يزل جيبا، وكما حصن مع الكثير من المفاهيم والأفكار الجديدة جرى استصلاح بعض صيغه من الغرب بنسب بسيط شديد، وخضع إلى احتشانات وشبهات وصفت نتيجتها بين ما وصف بأنه من حلق مؤامرة غربية لتخريب للجماعات العربية. وهذا القول لم يصدر عن المتحرفات والنسويات، بل عن أدبيات يغترن أنفسهن من دعيات حرية المرأة

في ظل هذه التورتات تكتب المرأة اليوم الشعر مثلما تحد مكانتها السائلة في عالم القصة والرواية ولعل الشعراء في بعض البلدان العربية يتفوقون في العدد على الشعراء كحال الحال في البحرين وبعض دول الخليج، بيد أن التثنت من حضورهن الرائق في حقل الفلسفة الشعرية ظل، مريض شك وريبة نقديا ولم تنافس الرجال في التاربع معاصر سوى امرأة واحدة هي سوزان مبارك التي لا تصمد قصيدتها في المحاجة الجمالية أمام شعر السحاب وصبغة، عكس مبحثها الأدبية التي بكرت بدراسة الظاهرة الشعرية الجديدة، فتفوقت بذلك على أندادها ثقافة وعقلا ديناميكيا، لمن هذا التصور مدعوم في السنين من سر يحلف امرأة للعربية شعريا على الرجل، ومن لتفادح كبح مشاعره من تأثير على تحميم دورها في هذا المبداء، عتقى ولو كانت الفرصة سانحة أمامها لتقول ما تشاء؟ لو هل أن مفضلة المرأة ناصرة عن التفكير بمستوى تمثل النتاج الشعري الذي ضخته امرأة تعاقرت بشعرها عن بقية الأمم؟

مرجعيات شعر المرأة

في الجيدان الأكثر وعورة في تلمس المسيرة الأدبية للمرأة العربية، ستجد صعوبة في أن نتحدث عن تراث تملكه النساء، سوى تراث الأغاني أو الفلكلور الشعبي الذي لا ينسب إلى صاحباته بأسمائهن، بل إلى ساء القبيلة أو المجموعة العنصرية، وإلى يومنا هذا نجد أن هذا الشعر يعامل المعاملة ذاتها بين القبول كدليل الدراسات الأنثروبولوجية المعاصرة^(٦).

فالمرأة تبدو للذي يبحث عن ملامح تميز كتابتها، دون مبررات شعري عن ما قيل في شعر النساء وليلي الأخيصة وولادة بيت المستنكي، وما يورده المؤرخون وصاحب الأغاني من اشعار الجوارح والقيان، فعرشي الحنساء ووجوها اليتيم صمد لمسيرة الشعرية العربية التي تحفل بالحنس، يدل على استثناء صوت المرأة من حلق ممارسة لغتون الأدبية، إلا ما يتعلق بقضايا عبر محرومة ومنها نيب الموتى والفتن بالعبيلة وفي الظن أن هذا البحث سيعود بنا إلى ما قيل بخصوص رواية

الشعر العاصي ومدى صحتها وما دخلها من انتحان وتروير

وسيقربنا بالضرورة إلى معرفة التضاريس الاجتماعية التي نشأت من خلالها وتطورت فكرة السلطة الأدبية في المجتمع العربي، وهي شديدة الصلة بالسلطة السياسية فأماجد العرب لم يحفظ منها إلا ما سجل في النقش، والقيلة التي يظهر فيها أروع الشعر لتسيطر على القليل الأحرى، إلى حد ما كما يذكر مرجليوث عند استشهاده بحضارة أبي تمام^(٧).

ومن المبعد أن مدرك قبل كل شيء، بعض التواريخ التي تدبنا على أصول الشعر العربي فما وصلنا منه لا يشير إلا إلى مرحلة اكتماله، وبين تلك المرحلة وما سبقها تقف أحداث سياسية واجتماعية فبرت ليس فقط تضاريس الجزيرة العربية، نعم أنت إلى امتداد بيئة هذا الشعر إلى تخوم معدة، استيقظ الاهتمام بتاريخ الشعر بعد انتهاء أربعة إلى ستة أجيال منذ أن سكك لسان شعراء الجاهلية، وورثت مشيرتهم تراثهم الشعري، وبين قوم الشعراء عائل الكثير من قصائده، وانتقلت أبياتة من فم إلى فم ومن جماعة إلى أخرى، على الرغم من أن مناسبتها، وأحيانا اسم للشاعر نفسه قد سي، أو اختلط أو تشوش، كما يقول المستشرق الألماني هـ.الفرت الذي نشر مقالة حول نمو لتتحال الشعر الجاهلي في الفرس التاسع عشر أي قبل انتخابه الكثير من المستشرقين ومهاجرت طه جسي الشهيرة^(٨).

وبين الأحاسيس الأدبية يرتبط الشعر بتاريخ الكهان، ولكهانه عند العرب قديم، ألقى إيتاريف القيدية، بل هي السلطة الروحية التي تأتي بعد سلطة رئيس القبيلة، المبطه التي ورثها شاعر القيد لاحقاً لأن الكهانة هي الشكل المبكر لشعر كما هو متعارف عند كل الشعوب ويؤكد بروكلمان على أن الرجل هو الحلقة الموصلة بين سجع الكهان والشعر الملقي بلوزوي^(٩).

ويمكننا أن نقول أن اللغة التجريدية والمزمنة في الشعر من بين تعبيرات الحضارات القديمة، حيث استخدم الكهان لغة رمزية تعتمد على ما اعتمد عليه الشعر لاحقاً من عناصر، الأبياء، الأيقاع، الموسيقى، فصلا عن ارتباط الكهان أو الكاهنة، حسبها يشير النحاض في البيان والتبيين، بجني أو شيطان يسفونه رثاء، أي تابعاً، يأخذ من الملائكة ما يوحي به إلى الكهان، وهو القرب الذي تردد عن مصدر الأبياء الشعري إلى فترة متأخرة من التاريخ الشعري العربي، ويؤكد المؤرخون أن الكهان أو الكاهنات كن كثر عدداً من الكهان، ويعود السبب إلى أن نفوسهن الطيف وحسهن في تقصي الأخير أدق^(١٠).

وفي الفترة الفاصلة بين مرحلة تدريس الشعر الجاهلي في نهاية العصر الأموي أي بعد أن استوت الدولة الإسلامية كياناً راسخاً، وتوصفت معالم مجتمعها الجديد ومكونات أدبه وبني لراحل التي تميزها، نمر لدينا فجوة تاريخية انقطعت فيها أسباب الصلة بين براكري هذا الشعر ونضجه ويؤكد شوقي ضيف على أن ليس بين أيدينا شعر تصور أطواره الأولى، إنما بين أيدينا هذه الصورة التامة

لصنفته بتأليدها الفنية المعقدة، وهي تقاليد تلقى ستارا صفيقا بينما وبين طعونة هذا الشعر»^(٧).

إن تعريف وظيفة الشعر عند العرب تؤكد صسته الوثيقة بالكتابة، فهو ديوان العرب الذي يتناقض بواسطته انسابهم وبحارهم وحكمهم وعلومهم فإن كانت الكتابة تفوق انكاس في قدرتها على نقل الاحبار والانسب بدقة اكبر، اضعة الى ما تملكه من بعاقة طبع تؤهبه لحواس في المواضيع الوجدانية، فهي والحالة هذه الاجدر بين تكون بين ممارسي الوظيفة ذاتها عند تحول سجع الكهين الى الشعر المروون المعنى ذي الحنية المطفية والاقسية بدلاعية المنصورة. وفي الاقل كان العدد الاكبر من كتابات اكثر استعدادا للتحويل الى مرحلة متوسط الشعر في بين الطعونة والتضويع، وعلى الاشارات القليلة التي تصدر في كتب التصنيف عن وجود تلك الشاعرات ما يدس على عدا الامر^(٨). والحال ان ما جمع من شعر في نهاية العترة الاموية قد خضع الى تشذيب في حيازاته ونوعه ولابد ان يخصص الى منطبق المرحلة التي دون فيها هذا الشعر، فالمحتصص الحافلي كان يحوي من انبيى الاجتماعية التي تتناقص في الموقف من المرأة، واحتفظت بعض قبائله بقمع الماضي الى فترة متأخرة، وكانت للمرأة فيها مكانة مرموقة، مثلما كانت بعض القبائل تذب بانباء، فلم يكن النسيج الاجتماعي مجالسا ويتحدث جواد على في كتابه «المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام» عن المرأة التي تنصب خيمتها في حلاء قبيلة زوجها، ثم تعود الى قبيلتها ان لم يحبها الزوج فينسب اطفالها اليها، وتكون رابطة بينهم معها حلالهم كاتريه من الدرجة الاولى من دون صلة تلك بالانثى الطبيعية^(٩). كان الاسلام، دون شك، مرحلة متقدمة على الجاهلية في تشريعاته لصالح النساء، فلم يكن بهن حق الميراث كما تصبح للمرأة الجاهلية بعد وفاة زوجها ملكا لابلانك غير ان لاسلام من لقانون الاسري وعظم حياة العائشة بصيغتها المستقرة، بيد ان التطور الحضري جلب عوالمه عن موقع المرأة المدوية التي كانت اكثر حيوية ومكانة بين تبعتها من كانت ترتدي الحجاب باشكاله اللاحقة، كما كان بها لعفة استتقال الرجال بغياب زوجها وحرية التحدث معهم واستضافتهم دون تشيك بربها

سيقود البحث في امر اسهام النساء في الشعر الجاهلي الى واقع ان الاشارة الى هذا الشعر كانت موضع تردد بين المصنفين انفسهم، وكان محص شعيرة النساء، وهي اول من ذكر من الشاعرات، يخضع الى موقف مختلف بين جامعي الشعر انفسهم، فابن سلام المحمدي لم يذكرها بين الشعراء الذين صنغهم في طبقات فحول الجاهلية للعشرة، ويرد ذكره في كتابه بشكك عاصر بين شعراء المراثي معضلا عليها اسم بن بويرة^(١٠) ولحسناء في الواقع، لا يمكن ان يصنف بين الذين يجري تفويهم شعرهم وفق صوبهة العجولة تلك التي صاعد شعر العنقات لسطورة قدسيته وتصوره بكتابه بناء الذهب وتعليقه على استار الكعبة، حسب الرواية التي تناقلها العرب عن ما حوته من مدنة لا تصمد سوجه المجاجة، فإن كان وجود لحسناء حقة غير

مشكوك فيها، من دورها يعني ان يكون متواردا خلف السلطة الادبية التي حددت معاني عقلية انفراد التي دون فيها هذا الشعر اي نهاية بعصر الاموي. وسنجد ان اصري القيس وهو الشاعر الذي يأتي من بسمه الشعر العربي على كمن صوره، امير و بن ملك من ملوك كنده، وان حكيم هذا الشعر وباقده وموزع المواهب فيه نابغة من ذبيل وهو الذي يعني لصالح الحنساء مام شاعريه حسان بن ثابت من دون كل الشعر، ليضعها في مقدم اعبي منه

ويستطرد صاحب الانثى في اكمال الحكاية حين يتحدث عن سيرة حسان بن ثابت على سانه حيث يبلغه الناعمة (انك لشاعر وان حب بلي سليم فكاهة)^(١١)، ليلنا ان دون يان عن احكام السابقة النسبي حول الحسناء، تأتي الثانية فيهما من باب ما يسمى «احترافات البصر» اي المزيادات والحوشي والمزود التي تتوسع فيها الرواية التي دوت عن مثل شعاعي، ولم يسهم امزلف في تلك الاحترافات ما بعة تستهدف تعزيز كلامه ان اعلاء شأن من يقدمهم في مادته، كما هي عادة الاصبياني في ثقاته، بيد ان من المهم ان نلاحظ ان الروايتين لا يتفصن بعضهما في البعد الحقيقي لطيفة الاحكام التقريبية في قصص الرواة، بل انما حتى لو تفرقت على الرجل فهي في كل الاحوال لا تشد دورا بعد لها كيكاهة مدابة وهذا واقع شعر الحسناء وحجمه الحقيقي، حتى ولو قال فيه الديلمي غم هذا في مكان آخر.

دور بن منبئة في كتابه (الشعر والشعراء) سيرة الحسناء عن حبة حكاية، كل واحدة تحمل دلالة واضحة، ورسالة اخلاقية، كذلك سكرها بنبه التفناء والمصنفين من فيهم صاحب كتاب الاعاني، ولعل ابرر هذه الحكاية كان لقوما صخر بن عمرو شريفا في بني سميم وحر - في عروة قتلت معها قتلا شديدا واصابه جرح رهيب فمرص فصال مرضه وغلبته قومه فكانوا اذا سالوا امراته سلمى عنه قالت لا هو حي فبرجى ولا ميت فينسى، وصخر يسمع كلامها عشق عليه واذا قالوا لامة كيف صخر اليوم، قالت اصبح صالحا بنعمة الله فلما بقى من علته بعض الاقامة، عمد الى امراته سلمى فعنفها بعمود القسطاط حتى ماتت. وتستمر الحكاية لتقرر ثم تكس فما رالت أخته ثريته ولم تدر شيك حتى عيت^(١٢) في هذه الرواية تتعرف على ثلاث شخصيات نسائية ورجل واحد يقدمون له امثلة اسيرة المرأة الاولى في عتلها الزوجة الجاحدة التي استحققت القتل لانها لم تصف علة زوجها بما يريعب، والام النسائية التي بعثت فيه «هل النساء» ثم الاحث المضحية التي توشي الاغ حتى العصى ليعطود الرواية (ابن قتيبة) في قصة جديدة يؤكد بقاء الحسناء في صدر من شعر يرميه بتصوفة تعذيب لاجسادهم، الامر الذي ضايق عائشة ام المؤمنين عند دخلت عليها في مجلس من مجالسها ولكنها تكشف في رواية حري ان صغرا الاخ عبي الشقيق بدمع بن عمرو بن الشريد السلمي، للعبة بالحساء، ثلثا بهذا البصر لاخته في حله وفاته عندما قال

والله لا امسحها شرارها وهي حسان قد كتمت عازها ولو هلكت مزقت خمارها واتحدث من شعرها صدارها

فهذه المرأة التي هلك جوفها سترتدي صدر الشعر طوال عمرها حزناً عليه، هي ناتقها التي كفت الاخ عازها، لانها امرأة حصان تقول عنها الروايات انها رقصت دريد بن الصمة سيد بني جشم وفارسهم وقائدهم الذي كان مظفر، ميمون النقية كما يقول عنه صاحب (الاشافي)، رفضته لانها لا تعود الزواج من خارج قبيلتها، وعندما يكلمها والدها عن امر خطبتها تجيب دياً بيت، اتراني تاركاً بني عمي مثل عوالي السراج، وماكحة بني جشم، هامة اليوم او غد؟! وفي موقع آخر تقول الرد في بيت شعري

أعظمي، هبئت، عى دريد وقد اطردت سيد آل بدر

لعل في هذه الحكاية صدقاً كثيراً او قليلاً، غير ان المهم محمولات وظيفتها،^(١٤) لخنساء اولاً امرأة مرغوبة، غير انها ترفض ان تكون ضحية رغبتها، وهي شخصية تقرب من شخصية الرجال في قوتها كما تنحيتها عن الشاطئ^(١٥)، لكي تتكافأ معهم في قور الشعر بيد ان المهم في كل هذا انها قادرة على ان تكون وفيه في سيرتها الشخصية لاكثر تقاليد القبيلة تعصب وهي الزواج باولاد العم لا العباء، والزواج من ابن العم «واقع بنوري لعب دوراً حطراً في الحفاظ على هوية المجتمعات الاجتماعية العربية، وضمن للعبادة نوعاً من الاستقلال الديمولوجي - الاقتصادي»^(١٦).

ان الذي اضاع اسهامه المرأة الحقيقية شعرياً في لفترة الجاهلية لا بد ان ينطلق من اسباب وحيية، وليس الذفرقة بين الذكر والانثى وحدها تمنع الى محاولة تكبيل دورها بقيود مبهطة، بل ان هناك لغيرا اكثر اهمية وهو الكيفية التي يكتب فيها التاريخ كالمثوبة، والتاريخ لم يكتب قط الا على هذا النداء، والشعر عند العرب وديقه بلزيمه، وما كان امام النقاد ومصنفي الشعر في عهد التدوين الاموي سوى ان يحفظوا من الخنساء وشعرها نمودها اخلاقية، عبرة تاريخية للنساء من بعدها، انها تكسب لاحتراهما من فكرة كونها بطلة قصة هيلودامية تثبت ركب من اركان الفضيلة الاجتماعية. بيد ان اللافت في الامر ان اعراض هذا الشعر ومضامينه لا تدل على انه شعر سائلي، فهو مقرر على الشأن الشخصي والحميمي الذي يميز شعر المرأة على امتداد العصور، ولو تتبع الشعر الذي كتبه نساء القبيلة وتردده لاعاني او يتناقل في مجالس السمر، فسنجد فيه بالاضافة الى موضوع الحب، ما يمكن ان نسميه بالمواضيع والشؤون الحميمية للمرأة ومن بينها الامومة، الزواج، العاقلة وشعر الحنساء يفتقد الى هذا الجانب فهي لا تذكر كلمة رثاء في ولادها الا مرة بعد ان استشهدوا في سبيل الاسلام كما تقول الروايات، كما لا تشير الى ابتها عذرة التي قيل انها ورثت شعر ائمها عن امها، وهذا ما تنبه اليه بنت الشاطئ في كتابها عن الخنساء مشيرة الى ان الحنساء لا تذكر شيئاً عن حياتها مع زوجها، وليس لديها سوى قصيدة رثاء واحدة في زوجها الاول. غير ان اللافت في سيرة الخنساء اعمال الروايات ذكر موقف زوجها بعد ان دخلت مرحلة معاقبة جسدها وفاء بذكرى اخوها صخر ومعاقبة، ولكن الروايات دلتها تذكره بجريزة اخلاقية تزيد تلك الرفض بحقه في ان تكون له امرأة

طبيعية فهو مقامر يخسر ماله ليتولى الاخ صبحر تعويض العاقلة عن تلك الحسارة، لذا كان مديح الحنساء ينور حول كرم اخوتها والهبات التي تافتها من صخر والتي تفتقد لها بعد رحيله. وتقول بنت الشاطئ «ريدت ان شاء لها مؤرخوها ان تبعد، كما لو لم يروعها سوى الخساسة المديبة، اما احدة النفسية يموت الاخ اما المصائب الروهي بتصدع شطر من كيانها، اما الجرح القلبي يمزق الشمل المؤتلف وبعمرة الجمع الملتئم، ما هذا كله، فلم يدخل في نطاق الرائية المفجوعة، ولا كعاد له عندها كبحر شأن او حساب»^(١٧)، وفي عمرة يحشها في مضامين شعر الخنساء ومواضيعها، تعرب بيت الشاطئ عن استغرابها لاقتفاء شعرها قدرة استعير عن عاطفة الامومة «وهي اذكر هذا، يلفتني ان عواطف الامومة عند الخنساء هامة لا تكاد تلمح، وهذا يساويها من يدي احاول ان اعثر فيه على اثر من صورة الام في تجربتها العظمى، ولا اثر كما احاول عبثاً ان اجد فيه صدى - اي صدى - للحنن الاكبر الذي تنوقه النكلى»^(١٨).

لا ريب ان المراثي النسوية تتم عن طبع عاطفي، وان من المنسب والحالة هذه ان تتناقل نسوة القبيلة لا رحانها تلك المراثي، بيد ان راوي شعر الحنساء كما تؤكد مصنفات هو ابن احدها «اشجع السلمي» ورجال قبيلتها لذا نجد شعرها يمتلي بالفخر بالرجال، وبما رواه جال قبيعتها من مراثيها سى تعتمد في الاساس اجزاء المنساب، فكانت تلك القبيلة من تبوء مكانة راسخة بين القبائل

غير ان مآل المهم ان نتذكر ان نظام الخنساء اللغوي في عدد من القصائد يختلف عن النظام اللغوي لشعر رجال مرحلتها، اننا نستطيع ان نسمي نرفها في احتياار اللغة ونسبها طة وسلاسة طبع وانسائية في طريقة التحكم بالاستعارة والتضحية اضافة الى رقة معاني هذا الشعر وادبها، فهي تقول

بعم الغنى كنت اذ حنت مرفقة هوج الرياح حين الوله الحور
والخيل تعثر بالاطال عاسية عش السراحين من كآب ومعقور

ان طريقة ابلاغها في مطالع الكثير من القصائد تدل على طبع نسائي، سرعان ما يتغير بعد الايات الاولى، وبعل السبب يكمن في ان تلك ابدا لم مأخوذة من مراثي نسوية او من مراثي الحنساء الاصيلة، لتؤلف عن مثوالها القصيدة اللاحقة وهي في الفخر عادة بكل ما يحتاجه هذا ايدان من مخيلة فحولية وتتميز قصيدة الحنساء بقصرها قياساً على شعر الرجال، غير ان اكثر هذا الشعر يدل على امرين ضعف شعر المرأة لزاء قوة ورسوخ وحسب الشعر الجاهلي الذي قاله الرجال في ارحلة التي سبقتها وعصرتها، وكل الروايات التي نحدث عن قوة هذا الشعر لا تخضع الى لحاجة الجمالية، بل تبين ان اردنا ان نقاها بطريقة منتقاة، جزءاً اساسياً من خطاب اقضاء امرأة عن مبداء القور الشعري، كان يشار بن برد يقول لم تقل امرأة شعراً قط الا نعي الصنف فيه فقيل له: او كذا الحنساء؟ فقال تلك كانت لها اربع خصي^(١٩)، والامر الثاني عدم استطاعة امرأة الخروج عن غرض لغته بها الطبيعة والاعراف، وهو غرض الرثاء،

بيد ان اسي يظهره شعرها من علاقة بتوبة بن جعفر ليحسد شخصيتين. الاولى نبرة اليقين بحتية، ثلث كحل للجهر بهذا الحب، والثانية حلو الكثير من شعرها من الطقس بأسوي ندي وسم شعر الحنساء، الامر الذي يحملها على الاعتقاد ان تلك الصيغة في التعبير (الزئاء) كانت لديها ثريه لقول اشعر، او هي تحولت الى هذا المثلث بعد ان عصت شوطا في تلك المعارسة اما حطوبها لا تقرب، حسب حكاية حياتها، بقرص شرطها الاخلاقي لا الشرط المعروف، وبالتدوير حول ضرورة كتمان هذا النوع من الحب. بيد انها كغيره من الحرائر لم تكن قادرة على تحديد العصر الا في شعرية شعرها، حسب متعارفات النقد القديمة، فما سيج لها كأمراة من اعراض جعلها تستبدل شعر الغزل بفرض آخر وهو الزئاء، فهي عاشقة يرح بها الشوق وتصف حببها في العديد من اوائع كما نصف رجلا حيا

فتى هو أحياء من فتاة حية واشجع من ليث يخفان خاف
غير أنه من لهم ان نفكر ان اسم ليث ارتبط في لرحلة الاموية بمجموعة من العاشقات بل اشهرهن ليلى العاصرية التي لم تثبت الروايات صحة قصتها مع قيس بن الموح وهمل هي محض اسطورة صحراوية ام حقيقة ام نثر من حكايات الحب السوري التي اراد العرب ان يجعلوا منها امثلة اخلاقية، ولو شئنا تتبع التشابه بين شعر توبة معشوق الاحيلة وشعر عشاق رمانه من احبو سناء اخريات بهد الاسم، فسندرك ان مصيبتهم تعيد انتاج نفسه بطرق متفاوتة، يقول توبة

ولو ان ليلى الاخيلية سلمت علي ودوي تربية صغائلي
لسلمت تسيم البشارة اوزفا اليها صلي من خانم القفر صائلي
ولو ان ليلى في السماء لاصعدت بطري الى بين لعبون اللوامح

وهذه الابيات التي تبدأ بأسمية تعنصرها كلفة (لو) التي ترافق اسم ليلى وبثنية والكثير من المعشوقات في قصص الحب الصحراوية، كانت كما هي ابيات صخر اخ الحنساء نبوءة تحققت فيما قيل عن امر موتها على قبره عندما مرت به في شيخوختها، فتذكرت هذه الابيات فطارت بومة في وجه جميعها فالفاه من اليهودج لتستقر على قبره ميتة

وفي النفس ان اختلاف بلى الاحبية عن الحنساء يبرز في نوع صلتها بالرائي وفي طبيعة استحداثها لها، مما يضعها في مقام اقرب الى الشعر منه الى الندي، وان بقيت عند مستوى لا تقارن فيه الا بأمراة، فهي لا تصنف على اساس المعاسة بينها وبين الرجال، غير ان (شعرها) اوفر تنوعا من شعر الحنساء، وان يكن هذا اكثر شهرة، نظمت في المدح، ولها مدائح حسنة في الحجاج خاصة^(٢٢)

تبادل الادوار التاريخية

وتبدل تضاريس السلطة الروحية

ارتطنت امرأة في الحضرات القديمة بالحصب، وتنطبق دورها مع حنيفة كوبها واهية الحبة، فالحج الجسد عند عشاق الهة الحب

يجمع الحبة من الكون فتتموز الزروع وتتفجر الارض باليابس، وظلت ايريس في احصارة لغوية راعية لأسعاث الحبة فهي التي ظم جثة زوجها الموزعة لتعيد الحبة لدولته، وكامت الكاهنات في المعابد اليدوية يشدن نرايم الحب لاحلال الربيع في البلاد بيد ان الامر اختلف في حضرات المجتمعات البطوريركية، وتغير معها موقع المرأة وعلاقتها جسديا، فاصبح (مرز القيس)، وهو لرحل اسي يابي من سسله اشعر العربي امثوية الحصونة، فشعره يدور في معطيه حول معاصرته العاقبة، ودروب حسده وجرجه معجرفته، اي انه حر سيدلا عن امرأة في وظيفتها المثالوجية المتوارثة في الحصرات القديمة، وما على امرأة ان تلعب الدور المعاكس اي ان تشد جسدها معويا ليصبح صوتها زمرا للموت والانهاء

لعل الذي يستطيع ان يتلمسه في تركيبة الشعر العربي بدون لاحقا ان دور الرائية الذي اوكل للمرأة هو من بين الادوار التي جستها زبل التمتع بتحقيق الرعبات، وفي المقدمة منها مناقشة الزجاج في القول وقيل كل شيء في ميدان السلطة الادبية التي كانت تؤهلها التقاليد رمن الكهانة لتتمتع بحقها في ممارستها وحتى مهنة الوعظ وقول الحكم والاعتال التي احترفتها امرأة في انجاءلية، حرمت عليها قيمة وحسد من الشعر امروى

لم تستطع امرأة العربية ان تنسي مقاومة لتجاوز الادوار التي لعبت بها شعريا الا في حالات قليلة فكان عليها ان تكتب في عرض يحفظ لعائلة ويكافئ سياسيا من تمسكه، الاخلاقي، وهو المفتاح انفي جابراد للاصفاظ بسيرة الاحرام، وينسج لمسواه التي يجلسها هذا الاحرام الذي كان في كل مرة هذه العاطفة سيجلب عار الانتكاس من القيمة والحدود، اء هذا المجد هذا آخر، ينشق من فكرة نمو المركز انبي والعود لاجتماعي لزعماء الامر من القادة المسمن والوجهاء العدد ضمن التركيبة الاجتماعية التي بدأت تتشكل في مراحله سوطن القتال واستقرار الدولة وتنظيم الغنائم بما فيها عائم الحرب من الجوارى والقيان

وفي الاعراب عن موقع المرأة الاجتماعي في المرحلة العباسية، ينقسم شعرها الى شطرين. الشعر الذي تقول له القبة والجرية واكثره في الحب ووصف الطبيعة وبعضه يقرب من التهتك، والآخر شعر التصوف والزهد، ومعظم شاعرته من الغواصى الناشئات، ومعتز حسب اكثر من لمطلع احد اشكال الاحتجاج على المجون والاحلال الذي شاع بين الطيفه احاكمة والاثرياء باعتباره الطريقة المثلى لتقديم لحدده بلازواج امعدة بفكرة الحظيئة الجنسية ام الشعر الآخر، شعر الجوارى والقيان، فيصبح للرجل تعزية وتسليه وتعويضا عن عيب امرأة من حياتها، وتعد المهام الملقاة على عاتقه الحارية التي يعطها صاحبها الادب وقول الشعر ويمي فيه الذوق وحسن التصرف اضافة الى جمالها المستباح الذي يوطئها على اساليب الاعراء، تشخص في مخيلة الرجل كنموذج يعتقد في ام اولاده

وحافظة نسله التي يحاول احكام طوق عزلتها حولها. وبهذا ابتعد شعر الاغراض الاخرى وفي المقدمة منها اشعار الفرح والحب عن الحرية التي تتاح لها فرصة التعلم، وفي الوقت عينه بقي شعر الجواري ولقيان يصب ضمن الملح والطرائف التي تجعظ لهن ابيات متفرقة ومن الدائم ان تحفظ قصيدة مكملته ولم تهر شاعرة عباسية واحدة، سوى في ميدان التصوف ولقصائد قبيلة معدودة كما حصل مع رابعة العدوية

نستطيع ان نتصور ضمن سياق الفترة العباسية ان بين النساء من اسر البسادة والاشرف من قالت مقطوعات في الحب مثل عليقة تحت الرشيد وهي لا تحسب من الشاعرات، وكان لسكينة بنت الامام الحسن صالون ادبي وهي شخصية نادرة الاوصاف بين سيدات الحوائل النبيلة، ولا تؤخذ على قياس عصرها، ولكن المرحلة الاندلسية انتجت شاعرة الغزل المشهورة ولادة بنت المستكفي التي تفرغت في بلاد الخلافة بعيرة تقع في غرام شاعر هذا البلاط. وهذا يدعونا الى اثاره سؤال ريم يخطر في ذهن المتتبع لتلك المرحلة، وهو هل كان عهد ولادة يشبه في بعض ملامحه عصر النهضة الأوروبية حيث أصبحت المرأة سيدة صالون وكانت تمثل الجمال والفطنة والمعرفة^{٢٤}

اسطلق عهد النهضة من فكرة حر^{٢٥} المرأة النبيلة وضرورة تعليمها واتاحة الفرصة لصنعها بتعبير عن عاطفتها مع ايمان بسحر الروح الانشوي، واستطاعت المرأة في المرحل الاصلية المحفلة ان تحظى بالرعاية والاهتمام، كما ساعد تنوع الترفيه وحوو الحريات العامة وانتشار الثقافة والوقاي الحضاري عن ظهور مجموعة كبيرة من الشاعرات والهنات بالادب، وكان لشعر الاندلسي على العموم في درجة تعامله مع طبيعة والبحور الخفيفة الراقصة يقارب الروح الانشوية في مخيلته وموسيقاه، وعلى وجه الخصوص بعد ان ابتعد عن تقيد الشعر المشرقي واتجه الى الانداسة من الموسيقى ولغة الاوروبي، ان المكانة المتميزة التي وصلتها المرأة في العصر الاندلسي في مختلف مراحله وتحديدًا مرحلة ملوك الطوائف، انتج الكثير من الشاعرات ويذكر احد دارسي هذا الشعر انه وجد في الاندلس ستون الفا من الشاعرات وكان اغلبهن من عرابته وكن يعرفن بالعربيات بدلا من الغرناطيات، واعتقد ان هذا العدد مبالغ فيه، ولكنه لا يحل من حقيقة اد لولا وجود حركة نسوية شعرية ما اطلق هذا الحكم^(٣٢) يشير شوقي ضيف الى ان الحرية التي يمارسها بناء الشعب يقصد العامة في اهداء آرائهم المتصلة بشؤون الحكم، كان يقابلها حرمة تمارسها المرأة الاندلسية^(٣٤)، وفي متابعة سيرة ولادة بنت المستكفي (توفيت سنة ٤٨٠هـ) يستدل على قصص ومرويات تدعّمه ومعاصره تحول الانقاص ليس فقط من شخصها من سيرة ابنها وامها فالام جارية حشية كانت يسر حشرة الرأس فكانت

بنت امستكفي حسب مؤرخيها اول من سن بالنساء سلة الانكشاف ومن جن ذلك غثي مجلسها الادباء والشعراء واتحدوه متمدني لهم، والامر القاسي قصة حياة والدها المجاعة، وهو من ملوك الطوائف تولى الخلافة عام ١٤٤هـ وطلع بعد مرور اشهر على مولده بسبب مجوّه، ولعل المبالغة في نسبة ولادة الى اصول دميمة عن الزعم من كونه من الضعة، يؤثر الى رفض البدوات اللاحقة لسيرتها الشعرية المتحررة، فامهات لكثير من الحلفاء والامراء كن من السبي الذي خلّفته الفتوحات ولا تذكر عيشة الجواري في تاريخهن الشخصي الا في حالة الخصومة السياسية بيد ان الذي يقيدنا هب هو ان اقتراض الحدة الحرة التي عاشتها ولادة يأتي من كونها لم تخضع الى تلك التربية الصارمة التي تمتع المرأة من ان تفكر بفساوتها بالرجس في امر الحب، وهو احد اهم مصادر الالهام الشعري في كل العصور.

لم تكسر اشاعرة كصوت جماعي حاجز الخوف من قول العاطفة بأشكالها المذوعة الا منتصف القرن لعشرين، ولكنها وهذا هو الأكثر أهمية، لم تستطع ان تجد متكا تستند عليه لمناقشة الرجال في ميدان الشعر لان شعرها ظل يعابي من حيسة المنع قروبا طويلة، كانت لمنظومة الثقافية طوال تلك العهود قد حكمت دائرتها مهصبة المرأة منها، الا بعض تمردات لا يصح في سلحة المسافة، وبقي الرثاء أكثر انتشارا الى شعر المرأة العربية الى سدييات هذا القرن، وان تطور هذا الغرض لدى شاعرات هذا الزمن ليصبح نزوع مأساويًا ومزاجًا سوداويًا، كما حدث مع نازك الملائكة وقبلها مي زيادة ومحنة البداية منك حفي ناصيف وغيرهن. لتتذكر ان ناعته الهادئة كرسيت جرء كبيرًا من شعرها في رثاء سنّها وقاربها، وان شعرها الغربي وعن وجه الخصوص المكتوب بالمصرية أمكية أصبح ضمن تراث الاعادي الشعبية، ونسى الناس نسيت اليها، اما وردة اليازجي التي تقربت من شعر الطبيعة في صباها فلم يكن امامها مرور الوقت سوى ان تتحول نائمة لكل من مات من احبها ومعرفهم والمثير للاهتمام ان ديوان مي زيادة الذي صدرته في بواكير حياتها الادبية كان ضافه الى برعه السوداوية، يحوي قصائد رثاء تدور حول اخ لها توفاه الله وهي في الرابعة من عمرها وكانت نازك الملائكة بحق يكاه لا تكف عن رثاء ذاتها حس وهي تقول كلام احب، وعندما توفيت واستدتها تحولت الى خنساء جديدة ويتفق هذا الحاتب السايكولوجي في شخصيتها مع نزوعها نحو اظهار ابعاد فلسفة في شعرها وفي مقدمة ديوانها (مروءة الموجة) تنصص ضمن حوارية بين ذاتها وقريبتها عن العلاقة بين الحاتب الفلسفي والبعد المأساوي في شعره، وهو بعد سايكولوجي في لاصل لصنف مبحثه الفلسفي. وفي انظر ان في نصه الكثير من

الأدلة التي ترشدنا إلى وجهة نظرها في الحياة والشعر، ووجهة النظر هذه تحاول التوفيق بين ذاتها للرغبة الحساسة ومراح الحسنيات العراقية فيما توفره بيوت السحرة، متعلمة للمرأة من حرية مشروطة، فلسفي الملائكة بفلسفة التشؤم عند شوبنهاور كما تكتب في أكثر من مكان، لم تنتج سوى قصائد الحزن العاطفي ورتاء الذات والشعور بالعزلة والخوف من الزمن والموت. عاطفة الحب لديها التي تشكل محور قصائدها، ممثلة بإدائها عن السعادة، لأن اقترح فيها يخرج المرأة عن وقهرها ويلقيها في مهوري الرذيلة المؤكد أن التفاعل بين مثيلة المرأة والدور أعد لها يصح ليس سلوكاً تعبيرياً وحسب بل واقعاً معاشاً تتداخل فيه حدود الدورين للشاعرة ذاتها الدور الانساني والدور الفني

كانت هدوى طوق من الشعرات السررات بعد الملائكة، أكثرهن جراه في التطرق إلى موضوعات الحب والحرية، حيث دعيت بمواعد مع الرجل وقريت بعض قصائدها من مبره نوار قبيني في تحاوزه المتعارفات الاجتماعية غير أنها دخلت امر حله ابن ثاني بعد موت أحبه الأصغر، وزادت بوعة قصيدتها بعد موت ابن هيم طوقان، ثم حدثت الهزيمة العربية في ٥ حزيران فتحوالت إلى مائدة لوطها وصباغة في المرحضة دابها ظهرت بعض شاعرات منهن لبيعة عباس عماره في العراق التي كانت تعبر مطلقاً عن احساسها، وعرفت بجزأها بالعاطفية في قوس شعر الحب ولم تترك مراحاً مأساوياً مثل تلك الملائكة غير أن قصيدتها بقيت في أصل مثل لكثير من الشعراء النسائي الذي كتب في مرحلتها

حفلت استبدات بانكثير من الاسماء النسوية الشعرية، ولكن حماد الادب العربي منهن لم تكن وفيها فلم تخلف تلك الاسماء سمعة أدبية توازي سمعة الشعراء الرجال بل كلف الكثير منهن عن قول الشعر بعد سموات قليلة من اطلاقهن. غير أن الحديد في هذا الشعر انقطاعه عن تقاليد قصيدة البراءة، واتجاه معظمه نحو حرية الفؤاد والتعبير عن عاطفة الحب والجسد دون القيود السابقة، ومدد عقدين ومع شيوخ قصيدة النثر بدأت المرأة العربية مرحلة شعرية جديدة يمكن ان نسميها مخاض الولادة المنتظرة، وهي تعاني من عصر كبير في التوصل إلى قول يبعدها عن عوارث الربط بين حبيبة كوبنها موصوعاً مرصوداً في شعر، وبين ذات شعرية تجد القدرة على أن تكتب بأمانة وجدية مشروعاً يعاير صوتها ويطلق مرصودها مام الرعاية المتصنعة أو الاجحاف والاهمال الممعد، انه المبدن الأكثر وعورة في اثبات ادب الادبية للمرأة عن ما يبدو عليه من سهولة معربة لأن يد التحريم فيه طالت المرأة في وقت مبكر، منذ ان جعلت من المرأة مائدة يرتخط صوتها بألموت وانتهاء الحياة والعقم

الهوامش:

- ١ - جنانة سعيد (المرأة النحور: الإبداع) ص ٨٦ إصدار جامعة الامم بحدة - الدار البيضاء ١٩٩١
- ٢ - من الدراسات الانثروبولوجية انطوية مشرب لبس اوجولف اطورحتها حول شعر واعلي، ولاد علي وهم جماعة قبلية تسكن الشريط الحدودي بين بين ومصر. وأكدت فيها على تقليد رفض الرجال أن تنسب الاغاني والشاعر التي تولها المرأة أي اسم قاطبة لاسباب مرمومة عوان الاصدر (مشعر محببة - ولاد علي) ت. احمد جوادات. اصدار مركز نور القاهرة ١٩٩٥
- ٣ - دراسة استشرقية حول صحة الشعر الجاهلي. ت. محمد الرحمن بوي. دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٩ - ص ٩٢
- ٤ - المصدر نفسه ص ٤٢
- ٥ - انظر كمال بروكلمان (تاريخ الادب العربي)، ص ٥١ ج ١ ت عبدالجليم الدجاني، دار المعارف لمصر
- ٦ - كرم البستاني النساء العربيات، ص ١٢٤ مكتبة صادر بيروت ١٩٥٢
- ٧ - شوقي صنف - تاريخ الادب العربي - العصر الجاهلي ص ١٨٢ - دار المعارف بمصر - ط ٧
- ٨ - يقول هادي العلوي في مبحثه عن المرأة: يظهر من الجاهليات شعائر كبريات وحكميات وكاهنات. ومن طوائف الصنح بين عمار ان امانك الحور رمي وقد عليه فاستأدى عنه من حاجبه وكان الصاحب يعرف بوصفه فراد منكتة فقال للحاجب قل له ان مجامى لا يدخله الا من يحفظ عشرين الف بيت من شعر العرب. فقال القواريري. قل له هذا من شعر الرجال لم شعر النساء مجلة النهج العدد ٥ ١٩٩٥
- ٩ - جون عبي - بنفسه في تاريخ العرب قبل الاسلام ج ١ ص ١١٦
- ١٠ - ابن سلام اجمعي طيقات فصول الشعراء مطبعة بونين - لندن ٩١٢ دار صادر د بي ص ٢٨
- ١١ - الاصمعي - الإعرابي ص ١٧ - المجلد الرابع - تحقيق لجنة من الأكاديمية دار الثقافة - بيروت
- ١٢ - بن قتيبة - الشعر والشعراء - تحقيق محمد قحبة ونعيم ربرور ط ٢ ١٩٨٥ - دار الكتب العلمية بيروت. ص ٢١٤
- ١٣ - تقر بنات الشاطيء عن الحصة من انتمائها قوية الشخصية إلى حد الغنى شبه بالفراسات الانثروبوت، بطلان الرياضة الضئيلة (الحصة سلسلة نواحي الفكر بنت الشاطيء ص ٢٤ دار المعارف بمصر
- ١٤ - جميل احمد جليل (المرأة العربية وقصاها النقيض) ص ٢٦ - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٢
- ١٥ - بنت الشاطيء - الحصة ص ٤٤
- ١٦ - المصدر ذاته ص ٤٨
- ١٧ - المبدن الكامل في اللغة والادب، ص ٣٢٧ ج ٢ - مكتبة المعارف بيروت
- ١٨ - ابوالعلاء ليبري - رسالة الففران ص ١٨٨ - شرحه: محمد قحبة دار مكتبة الهلال - بيروت ١٩٨٤
- ١٩ - بنت الشاطيء - الحصة ص ٧٢
- ٢٠ - مقدمة ديوان بلي الاخيالية - جمعه وحققه خليل ابراهيم العتيبة وجين العتيبة - وزارة الثقافة والارشاد بغداد ١٩٦٧
- ٢١ - المبدن الكامل ص ٣٣٠
- ٢٢ - نقود افراد النسماني - باثرة المعارف - المجلد الثامن - بيروت ١٩٦٩ ص ١
- ٢٣ - محمد المنتصر الريسوي الشعر النسوي في الاندلس - ص ٤ منشورات دار مكتبة الحنة - بيروت ١٩٧٨
- ٢٤ - شوقي صنف - فصول في الشعر ونقد ص ١٤٢ - دار المعارف - مصر ط ٢

مزلق النقد المعاصر

بفلم الوثائقية الموثقة



نفسه التيب ويحس ضرورة الحذر الشديد والاقتصاد في الاحكام والاحرفه تيار الاندال. وهذا مما نطّل موقف كل ناقد مثقف يعرف هدفه معرفة جيدة، ويهجه الا يصل الطريق. فالتقدي هذه لرحلة من مراحل نموها التي في موضوع فيق حذر، وسيكشف المستقبل القريب المطاء عن كنهه. مع ان يوم باسم النقد، فببوح لك ذاك مظهر من مظاهر صفة النقد لا أكثر.

في اللغة التي يكثر سقوط الناقد العربي المعاصر في عصره الحديث، انه صدى بالابحاث السايكولوجية، فجأ على القاص نفسه حين نحاول ان نكتب الكاتب نقلاً في نقد من دون وعي الى الحديث عن حياة الشاعر. ان تحدث الناقد عن موله الشاعر وطوفه، وانما يكتفي ان يقول ان هذه القصيدة تدل على ان الشاعر حين مثلاً، وانما يكتفي حيدة هادئة ونحو هذا لكي يخرج كلياً عن حدود النقد الادبي ويدخل في نطاق سره احدث. ذلك ان المهمة الادبية للناقد تبقى مقيدة من جهة، ومن جهة اخرى وانما يكتفي، في دراسة موضوعية خاصة، لا حذر هذه هيكل القصيدة العام، ونقف عند أداة التعبير فيدرس مدى اتساقها مع جو القصيدة والمقطع التي تسيطر عليها، ويدرس الوزن والنمات الموسيقية واثر الفاقية، ويتحدث عن الموضوع واسلوب اشاعر في تناوله، ويبين الاساس الذي ترتكز اليه الفكرة العامة، وقد يخرج الى المقارنة بين قصيدة وقصيدة وشاعر وشاعر، ولا يكتفي به نحو هذا لا يخرج من هذه الحدود ولا تدخل في نطاق حياة الشاعر وآرائه الاجتماعية بهذا يدخل في باب السيرة وهي دائرة منفصلة عن دائرة النقد الادبي

لا ينبغي ان نغفل اننا في عصرنا الحديث قد نشأ في عصره نفسه الاسس التي يرتكز اليها في حكمه وموجد الفكر والرسم. ونحن من هذا من حيث النبرة التي تنصف بانفويه، وليس في عصره من يترجمها الآداب في اوائل يقطنها حين يكون حريته شاعر، انه، فسفجر عن صورة ادب عالم لا طعاب سنية والذهبية والاجتماعية، بل لعله من ان يعبر ليرجع هذا الاتساج ويحكم عليه

والنقد الادبي مرحلة يبدأ فيها على شريحة واسعة من شعوره، في نقد التي لا بد لها ان تطلق، وهو في حيدة، اكتشاف نقلي يمكن ان نسميه وعياً أدبياً، وفي نقد في آداب الامم ان يوجد الفناء، انما يفسد وما دامت الحاجة الى النقد لادبي

آداة فليس من شك في انه على وشك نمو سريع، فثقتي انقصت معروف ان يوجد نوع معين من الادب كان لا بد له ان يوجد به من شدة، وبوجه كثيرة على هذا القامون، على ان هذا نوع من مروج التيب وهو يسير على نهج من يتبع جهود كثيرة حتى يهتدي الى الاسس التي سيوحى ونحكمه، وحتى من فيه النظريات واداءه، وادرس التي تسمى ادب المحلي دون ارتكار الى نظرات النقد لأوروبية والمزلق التي يجابهها النقد العربي اليوم كثر مما يمكن معه لاطمئنان، فالناقد يدخل هذا الميدان المضل دون نظريات، ولا يعد - نوحه ولا اسس يعتمد عليها في احكامه وانما يجد مكان هذا احساساً داخلياً مهما يهتم به انه وهو يسلك مسلك الناقد، يصنع نفسه خططاً وقوياً واسعاً، وذلك لانه لا يبحث حتى تبادج ودية يقبس عليها، ومن هنا ينشأ في هذا نقد خاص بفترة العصر.

واقرب المزايق الى مزيق السرة هداة انحاء النقد الى
المباية بما في القصيدة من عواطف وافكار وحملها الاساس في
تقدمه . وهذا خطأ شائع يسهل الوقوع فيه خاصة في هذا القرن
الذي تشعت فيه الآراء وزادت سطوتها في لادهان قبات لكل
منا معتقده الذي يؤمن به اجأاً عميقاً ويتحسس له مومسة الناقد
الادبي شاقة لان عليه ان يتجرد من طمیان آرائه وهو يتناول
القصيدة التي يدومها ، فلمهم بالنسبة اليه هو القصيدة لا نوعية
الآراء التي تحملها ، والحقيقة ان استواء الافكار والآراء
استواء سطر لا سبيل الى الاستهانة به خاصة حين تكون هذه
الآراء مما يحس القضية الحساسة في انفسنا نسانية كانت او وطنية
او قردية . وكثير من الناس يمحون دون وعي الى الاعجاب
بكل قصيدة تسير عن آرائهم متغافلين عن ضعف القوى الشعرية
فيها تسافلاتاً . وتلك حالة تنفع فيها للقصيدة عوالم لا علاقة
لها بالشعر ، وهي حالة تقع فيها كثير عن يكتبون في النقد ، والقصيدة
عندهم رديئة لانها تحتوي على رأي في شيء من شأنه كمال
لأر ، الشعر خاصة قيمة فيه تؤخر .

والمشكلة الاساسية في هذا المزايق ، هي ان يحط
بالقصيدة وموضوعها وهي تدين بمقتضى الموضوع لا
ان الموضوع يعني ان يؤخر في القصيدة لا في الناقده ، فكل ما
يهم الناقد به يلاحظه كفاءة القصيدة للتعرف عن الموضوع دون
ان يناقش صلاحية الموضوع من الوجهة الاجتماعية والتاريخية ،
مهية تدح في حدود مهمة ، يريدون تاريخ طرقات وطنية
والادبية ، وهي ان استأهت من الناقد المعاناة فهو اللغات الاشارة
الذي لا يقبى من نقد القصيدة قدماً موضوعياً ، والسقوط في
هذا المزيق يستطيع ان يتم كاتم سابقه دون نظرف كبير ، يكفي
ان يتم الكاتب بالاشارة الى آراء الشاعر حتى دون ان يناقشها
لكي يخرج عن حدود مهمته . ومن هاذج هذا الخروج ان يقول
الناقد للقارئ ان الشاعر يحب الطبيعة وانه شديد الحساسية
بدليل قوله ... وانه يدعو الى الانطلاق بدليل قوله ... ونحو
هذا . فهذا كله لون من لداسة الاحتجائية والنفسية ولا علاقة
له بالنقد .

ومن يريد ان يحررها الناقد المثقف ما يمكن ان نسميه
بالدعجزيي ، وهو ذلك النقد الذي يتناول القصيدة محاولاً
تقصيها نقف عند المظهر الخارجية ، وينفي نفسه من معالجة
القصيدة باعتبارها هيكلًا قنياً مكتسلاً . واسهر اعرض هذا النقد

اعتبار القصيدة مجموعة من المعاني وحدتها البيت على الاسلوب
القديم . وفي هذه الحلة يقف الناقد عند البيت الواحد مناقشاً في
اسلوب كلامي ويتناول النماير مفصولة عن السياق فيحكم عليها
بالجلل او القبح . ويصبح ناقد هذا النوع خطراً حين يكون ذكياً
بارع الاسلوب ، فهو اذا ذاك يخلع في تضليل طالب الادب الناشئ .
وتوجيه وجهه منلوطة في التذوق والحكم ، فبدلاً من ان يقدم
له اسلوباً منهجياً في تحميم القصيدة يغفله بملاحظات ذكية لاذعة
مما وهما . مثل هذا الناقد ينسى ان النقد الحقيقي يبدأ من
هذه المرحلة التي تقف عند الثوب الخارجي . وتترك جوهر
القصيدة مطموراً بعيداً عن تذوق القراء .

واحد المزايق ان يمتد الناقد ان يكون سلبياً في احكامه
فبدلاً من ان يدل على مواطن الجمال في الشعر المتقود ، يكتفي
ببرئته من اعاييب الشئمة . وعودج هذا تلك العبارة التي يكررها
الكتاب حين يحاولون الحكم على شاعر مقبول ، وهي قولهم
« ... لا ينظم ... » . افلا تتضمن كلمة « شاعر »
معنى حقيقي الذي يشمر ؟ ومتى كان الشاعر يتمتع بانه ليس
« ... » ومن ... الاحكام السلبية ما قرأه لاديب كبير
في ... لا تكلف ولا تبدل ولا
... بالاعتراف بالهزيمة وعروضية ولا تنقيش مضى
عن اوابد الحكم والاعتدائي . ولما فهم كيف يكون هذا مدججاً
الا اذا أصبح مجرد نحو الشعر من صف العيوب الفادحة يمكن ان
بعد فضيلة تمتدح ، والا اذ كان اعني ان شعرنا اليوم يقوم على
الف والدوران والهرجة والتنقيش المضني عن لالفاظ .

واحد امزالي الخطرة يكمن وراء استهواء الافكار والشكر
بالطريات ، وهو مزالق يتردى فيه اولئك الموهوبون الذين قال
عبرت من ابدوت في بعض مقالاته هم بملكون عمرات
خلقة ، الا انهم لتعطل في قواهم استنجد راحو ينسلون بالنقد
الادبي . مثل هؤلاء طاءه يحوكون حول القصائد نظريات
متحسة او تفسيرات من لوت . بعيد عن الاصل بعيداً
كبيراً قلما يلاحظونها فهم منشون بريق الفكرة التي ابتدعوها
وليس على القصيدة الا ان تحتفظ وفق القاب الذي يريدونه .

وقريب من هؤلاء اولئك الذين يمحون عن القصائد آراء
سابقة قبل ان يقرأوها فليس خطر من هذا الاستعداد اسطفي ،
لانه احياناً يتوهم حاسة التذوق ويعطل قابلية الحكم بفرض
رأياً غير مقبول .

الجرح المرائي

الى اخي ع. زكائي
اي ما ركت حيا. - [جاليجولا Galigula]

لا تمسي ككبريائي
لا تمسي ذلك الجرح المرائي
انا ادري ان من تمسي دائي
انا ادري
فانركبنا

لا تقوي لم لم تأمر ايننا
لا تقوي قد تكبرت علينا...
انت تدوين وادري.. هكذا نحن اتبيننا بأبائنا
فانركبنا

انا لا امك الا ككبريائي
ذلك الجرح المرائي
ذلك الموت الذي يهزأ حتى بانتهائي

لا تمسي فقد تكبرت علينا...
انت تدوين وادري.. هكذا نحن اتبيننا بأبائنا
وغدا القاك في دربي ككأ ما التقينا
هكذا نحن اتبيننا بأبائنا
فانركبنا

بغداد بغداد

هذه أمزالت كلها قائمة أمام النقد العربي المعاصر تعرضها عليه الظروف التاريخية التي واكبت نهضتنا الحديثة وهي بما فيها من استهواء توشك ان تنقب كثرة بارزة من كتاب النقد المعاصرين بحيث بات المجال دقيقاً محموقاً بالخطر. وما لم يتسلح النقد المعاصر بثقافة متعلقة نقدية اصبح لا بد له ان يذهب في الصحابا ويساعد في سلام ادما امصر الى موسى والاسطرب.

تارك المراكمة

بغداد

ام. غراء الاسلوب والانتباه بالاقاط والتعابير فهو مصيدة للتأشيق من النقد الذي يسكرهم احساسهم بالقدرة على التعبير يستشون مقالاً مستقاً عالي الاسلوب مكنم الانشاء، الا انه لا يحس القصيدة التي يتناولها الا مساً خفيفاً، ومن هؤلاء، لثة ترم مكتبة المقدمات التاريخية المتعمقة بموضوع الشعر، واعرف اديماً يكتب في نقد قصيدة تصف سنايه القمع في حقل فيبدأ من تاريخ صنع اول طاحونة هوائية.

مُسْتَدْرَكُ شِعْرِ أَبِي حَيَّةَ النَّمِيرِيِّ

بقلم الأستاذ

سعيد الغائني

الحرية - بغداد

أبو حية النميري من مشاهير الشعراء المحصرين في الدولتين الأموية والعباسية . قال عن شعره ابن المعتز في طبقاته : ما رأت ذكرا ولا عاقلا ، ولا كانتا ظريفا الا وهو يتمثل من شعر أبي حية النميري بشيء .

ولما كان لم يحفظ بمن يسعى لجمع شعره وتحقيقه ، وهو لا يملك ديوان مخطوطا ، طفق الأستاذ رحمه صفي التولي بجمعه وتحقيقه فأخرج في العدد الأول من المجلد الرابع من مجلة « المورد » مئة بيت في ضمن (٥٥) قطعة .

وبالرغم من الجهد الذي بذله الأستاذ المحقق فهو لم يمر بتقويم بعض الالفاظ التي بقيت دهن الطمس والأعرجاج هنا يزيل عنها غبار النشوبه ، فمن ذلك أن :

١ - انقطعة (١٦) البيت الأول وقصه :

إذا أمقيسي كسورا يخطي (علي) ما بدا لك في الجدار

الصحيح (علي ما عد بدا) ليستقيم الوزن .

٢ - انقطعة (٣٨) البيت الخامس : إذا للهو ، الصحيح : أذ للهو ،

٣ - (٣٨) البيت التاسع : كفر الثنايا ، الصحيح : كفر الثنايا .

٤ - انقطعة (٤١) البيت الأول مرتبك الوزن ، ولعل صوابه « وأنا ولا نضرب الكبش ضربة » بزيادة الواو في « لما » .

٥ - القطعة (٥٠) البيت الثاني : يوصله والصحيح يواصله

٦ - انقطعة (٥٣) البيت الرابع : عسى مهدي - إذ ذك الاخلاء زوايا ، الصحيح عسى عهد يربك على عهد الاخلاء .

أبيات اخذت بها المجموعة :

(١)

قال أبو حية

{ الطويل }

لسان العرب مادة يقط

١ - إذا استيفلته شمم بطناً ، كانه بصيوة وافي بها الهند رادع

وقال

البدیع ص ٤٣

(مجزوء الكامل)

وبها الخلیط نزول
ومرورهن* طویل
ونحوسهن* أقول
وقینة وثسول

١ - ومجالسك في الحمى
٢ - أيمهن* قصيرة
٣ - ومسمودهن* طواع
٤ - والمالكية والشباب

بقى استدراك مهم جدا ، هو أن الحق لم يقف على (٥٢٦) بيتا من شعر أبي حبة يحتفظ
بها الجزء الخامس من كتاب « منتهى الطلب » .

وبما يلي مطالع القصائد وقوانينها مع ذكر عدد أبيات كل قصيدة كما في فهرس الكتاب الذي
رضعه الدكتور يحيى الجبوري ونشره في مجلة البلاغ :

- | | |
|----|--|
| ٢٨ | ١ - لعل* أهوى أن أنت حيث منزلا ... عقابله |
| ٦٦ | ٢ - ألا حبي من أجل الحبيب المغايا ... البلبا |
| ٤١ | ٣ - حي* الديار مراهن* خوالى ... نرا |
| ٦٨ | ٤ - ألا حبي اطلالا بهن* دسور ... بطور |
| ٦١ | ٥ - ألا يا نعمي اطلال خباء وانعمي ... لم تكلمي |
| ٤٦ | ٦ - اثنائك اضعان* دسور* نهية ... الهجر |
| ٢٠ | ٧ - قفا حيا اطلال من لسلط الوى ... الجدة |
| ٣٥ | ٨ - النكاح رسم المنزل المتقسم ... الاصارم |
| ٧١ | ٩ - سبل الاطلال بين براق سبلي ... الرغام |
| ٥٧ | ١٠ - ألا حيا بالعبي* الدسارا ... حوارا |
| ١٨ | ١١ - يا ابن الاكارم يا وليد السمتم ... المنصير |

دراسة

مستويات «التناس» في رواية «وراء السراب... قليلا» لإبراهيم الدغوثي

عبد الرزاق سليم

1 - مدخل

تعتبر الرواية في عصرنا جنسا مهيمنًا افتك موقعه من خلال الأطر الاجتماعية للمعرفة(*)، التي فرضت انتشارها فلم تعد الرواية مجرد خطاب سردي مغلق محكوم بشروط موروثية عن المثاقفة بل «نصا مفتوحا(**)» على جميع السرديات الأخرى بل حتى على أحسن أخرى غنائية كالشعر والمسرح ولما تعقد النص الروائي بحكم تراكم النصوص فيه أصبحت قراءته تتطلب مهارة وخبرة من القارئ وأصبح النص الروائي «إنتاجية» (1) (Productive) على حد عبارات جوليا كريستيفا في كتابها «نص الرواية».

والرواية ككل، نص إبداعي مهملًا اشتغلت في فضاء الخيال فإبها تظن نصا محكوما بسياق ثقافي يستجبه زمانا ومكانا وأحداثا وشخصيات وإذا كل هذه الأركان تحيل إلى تصورات وذهنيات يعتر عنها بتعدد مستويات الخطاب والأصوات داخل الرواية المعاصرة وهي رواية حوارية بالضرورة، والرواية الحوارية تفترض مشاركة فعالة وفاعلة للقارئ في العملية الإبداعية باعتباره طرفا أساسيا لا يقل أهمية عن الكاتب لأن البعد الدلالي للنص يبقى رهين قدرته على الحفر في أعماق العمل المقروء» (2).

من هذا المنطلق ارتأينا أن نفتح قراءة تستند إلى التيار التقبلي الذي يرى في كل نص مشروع قراءة لذلك لم أقل في العنوان قراءة لأمرين على الأقل،
أ - إن الرواية لا يمكن أن تدرس في مقال مهمل كان حجمه لأنه محكوم بشروط منهجية وكمية ثم إننا لن ندرس كل جزئيات الرواية بل سنركز على التناس فيها.

(*) الأطر الاجتماعية للمعرفة، هو عنوان كتاب لعالم الاجتماع الفرنسي جورج غورفينش،

(**) النص المفتوح عبارة لـ «لنقاد الإيطالي أمبرتو ألكو»

ب - لأن القراءة الواحدة لا يمكن أن تستوفي العمل الروائي حقه إن القراءة تنطور بحسب آلاب النقد المكتسبة في كل عصر ومحكومة - شأنها شأن النص المنتج - بالسياق المعرفي الذي ينتجها ولذلك تبقى مشروع قراءة.

2 - خصائص البناء العام في رواية « وراء السراب »، قليلا ،

وراء السراب قليلا رواية من الحجم المتوسط لإبراهيم الدغوثي تمتد على عشر ومئتي صفحة وهي رواية تسربل فيها التاريخي بالواقعي وتلبس فيها السرد الروائي بالسرد الخرافي حتى تساكنا في نسجها في صيغة فنية متميزة وإخراج روائي طريف إذ لا نجد لها توأما في الأدب التونسي وإن وجدنا في « الزيني بركاب، لجمال الغيطاني على سبيل المثال شبيه بها من حيث تضافر التاريخ والرواية فيها.

« وراء السراب قليلا... مشروع للرواية ذات المرجعيات الثقافية تتمازج فيها النصوص السردية في نص جامع بعبارة «جيرار جينات، وإذا النص راسخ بأبعاد اجتماعية نقدية حصرية ودرجيه وبسائيه وقد نوالد هذه الأبعاد بكثرة في الرواية التي أرادت أن تكون جنسا مهيمت على نصوص منها الخرافي والقصصي والإخباري والسره الشعبية حيث تعاضب كنها في فضاء الرواية، فإذا الرواية دائرة قطسه أما سائر النصوص فهي دوائر نزوح عن الدائرة المركز وتسل من صلب «نص مورف، (Geno-Texte) ولكنها طاهرت بنحو نصوصا وليدة (Pheno texte) بتحويلات طارئة وبلهث القارئ وراء سراب الكتابة ليجد المعنى كامنا عند السراب ذاته فإذا « وراء السراب... قليلا اسم ينطبق على مقامه إلى حد بعيد ولعن الكشف عن مكونات الرواية وبعض خصائص بنيتها ولو بصفه عامه، كشف عن لعبة السراب وما وراءه ولو قليلا قليلا.

كيف بنيت الرواية ؟ وما قيمة ذلك في تموضع الدلالات فيها ؟

تتكون الرواية من فصول ستة (مرقمة رتبيا من 1 إلى 7 خطأ وهي من 1 إلى 6) ويتكون كل فصل من بابين أو مجموعة أبواب موزعة كالاتي ، ف 1 : 6 أبواب - ف 2 : بابان - ف 3 : بابان - ف 4 : باب واحد - ف 5 : بابان - ف 6 : بابان . فيكون المجموع خمسة عشر بابا ويكون بذلك الفصل الأول أطول الفصول بستة أبواب وأقصرها الرابع بباب واحد أما سائر الفصول فمتساوية.

وبلاحظ أن التقسيم إلى فصول ليس بدعة في الرواية ولكن أن يقسم الفصل إلى أبواب فهذا أمر طارئ لم يألفه في الروايات إذ هو من خصائص كتب الأخبار والتفسير التراثية وهذه البدعة في التقسيم وما وصل بها من العنونة والحواشي والشروحات يجعل هيكل الرواية موضع اهتمام في مشروع قراءتها إذ

لا يمكن أن نأخذ العناوين وما لحقها على أنها الدرجة الصفر لكتابة، على الأفر في الإبداع ولعل التنبيه الذي جاء من الكتاب متأخراً نسبياً من أول الفصل الأول يجعل أكثر إصراراً على قراءة هذا النمط من الهيكل لأن الكاتب قد مارس ربما دون أن يشعر خطاباً حجاجياً يجرنا إلى الاستعلاء، عن التنبيه ويورطه في لعبة مفروئية نص روايته غير مجرد إذ لا يمكن أن نقرأ ما بين الفصل والفصل وما بين الباب والباب ونمر على الحواشي والآ عرفنا الدار بعد توهم.

ونقرأ على سبيل المثال حاشية الباب الأول، باسمك البهم أدخل هذه القرية أمنا. هذه الجملة الدعائية تصلنا بضمير المتكلم فمن يكون قائلها؟ السارد أم الكاتب وقد اتخذ لبوس السارد! وهو ما يناقض تنبيه الكاتب أن ما جاء في حواشي الفصول وما يتبع الحواشي لا يدخل لساردي النص فيه.

ونزعم أن قراءة الرواية تمر حتماً عبر قراءة صلة هذه الحواشي والشروحات بمحمول الفصول إذ هي من مواضع الدلالة في النص الروائي.

هذه الرواية هي إذا رواية متعددة الأصوات، (Roman Polyphonique) يحتاج قارئها إلى أدوات سمعي إلى حقول معرفية مخيفة لسائفة وسيميائية وإلى علم اجتماع الأدب لتبين المعنى فيها. لا سيما حقل التاريخ الذي استلهم منه الروائي الكثير. فهي رواية تتناول الحياة اليومية لفئة اجتماعية ظلت هامشية ومهمشة في التاريخ المعاصر، حيثما من الدهر جثي جاء الدرغوثي فأزاح عنها غبار السنين وأخرج هذه الفئة وما عاصه من هموم في هذا العمل الروائي. كيف يمكن أن نصنف الرواية؟ كيف تفاعلت مختلف النصوص في عالم الرواية؟ وكيف بنيت الدلالة من هذا التناص؟

3- في تصنيف رواية وراء السراب... قليلاً،

تبدو هذه الرواية عند القراءة الأولى واقعية وتاريخية، غير أن قراءة ارتجاعية تجعلنا نعدل عن ذلك والحقيقة أن إشكال التصنيف لنن نيسر بحسب السمات النوعية المميزة للرواية في الأدب العربي واستقر إلى حدود السبعينات من القرن العشرين، فإن كثيراً من روايات الثمانينات والتسعينات ذات الانتماء المغربي تحتاج إلى مراجعة معايير التصنيف القديمة لأنها تجاوزت من جهة كتابتها وانتاحتها والتدخل القرائي فيها، ما أفساه فيما سبق من الروايات فروايات واسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي، من الجزائر ومحمد شكري، من المغرب والدرغوثي، من تونس على سبيل المثال لا الحصر. الصادره في العشرية الأخيرة من القرن الثامن عشر، توظف معطيات الواقع والتاريخ المعاصر للبلدان المغربية كما توظف السيرة الذاتية بطرائق مختلفة عما سبق.

ففي رواية إبراهيم الدرغوثي التي نحن بصدد تحليلها، يحضر النص التاريخي مصطبغا بالخرافي وواضح أن لذلك صلة بالسياق الثقافي والتاريخي الذي هو أصل الحكاية التي تنطلق منها الرواية. فلئن كانت الوقائع التاريخية ومعطيات الواقع الراهن قد شكلت حروا من مكونات الرواية فإن ذلك غير كاف للحكم عليها بأنها تاريخية طالما أن سمة التاريخية ليست هي الصفة النوعية الوحيدة المكونة للنص إذ منطوقيا، يصبح النعت حينئذ غير فاصل نوعيا.

إن وراء «السراب... قليلا» ليست نصا ولد بجينة مميزة واحدة بل هي ذات خارطة جينية معقدة العلاقات ولعل النظر في النصوص المكونة لها وكيفية تجانسها يوقفنا على بعض الخصائص المميزة لهذه الرواية.

4 - التناص ودور في البناء ودلالاته

1.4 - في العنوان : العنودين في النصوص المعاصرة ذات أهمية إذ هي وحدة بنائية دالة لا تقل أهمية عن أي حمله سردي أو مقطع سردي داخل النص الروائي. فالعنوان وإن كان أول ما يعترض المرء بصريا وهو أول ما يشدنا لي تقبلنا للنص سواء كان قصيدة أو لوحة تشكيلية أو قصة أو رواية إلا أنه غالبا ما يكون آخر ما يتمخض عنه المتخيل السري لدى المؤلف.

ولأنشك في أن العنودين لا يقدم على الصيغة التي تصدنا إلا بعد أن يطالها تحريك فتهذب وشذب وبعاد النظر فيها مرات لسر بهدف أن تكون معاتيج للقراءة أو طبا لما سيمشر في النص، بل لمكون أحيانا مرانيج تكشف الدلالات الحافة إحياء وإن أوهمت بدلالات المطابقة إنباء ولعل عنوانا مثل «وراء السراب... قليلا» من جنس هذه العنودين فهو مركب سواء من جهة بنائه النحوي أو من جهة إحالاته وإحياءاته.

كيف بني هذا العنوان نحويا ؟ وما هي إحياءاته التناصية ؟

* في البنية النحوية للعنوان :

يتضمن العنوان «وراء السراب... قليلا» ثلاث كلمات هي أسماء وبغيب في العنوان الحرف والفعل. تتشكل هذه الأسماء الثلاثة نحويا في مركب جزئي بالإضافة ثم مفردة وبينهما نقاط استرسال ولما كان المعنى غير مستوفى، فإنه لابد من افتراض بنية نحوية مقدرة تكمل الإسناد وتحقق شرط المعنى ويمكن تقدير ما يلي :

- وراء السراب : مركب إضافي مفعول فيه للمكان، فعل + فاعل

- قليلا ، مفعول مطلق

جملة فعلية بسيطة

نختار من الأفعال ما قد يناسب هذا السياق فتصبح الجملة :

وراء السراب نجري قليلا

أو وراء السراب نكتب قليلا

وسنترك أمر ترجيح أحد الفعلين المقدرين لما بعد حين أي بعد معرفة

الإيحاءات الممكنة المرتبطة بالعنوان في مستويي المعنى والدلالة.

أ- في إيحاءات العنوان التناسية وإحالاته :

قبل البحث في الإيحاءات يتحتم النظر في الدلالة المعجمية لكلمة سراب

لأنها مكس الدلالة في العنوان وفي نص الرواية كله. جاء في لسان العرب في مادة

(س.ر.ب) : «سرب يسرب سروباً : ذهب والسرب الطريق والسراب الآل وقيل

السراب الذي يكون نصف النهار لاطناً بالأرض لاصقاً بها وكأنه ماء جار والآل

الذي يكون بالصحرى يرفع الشحوص فرهاها الملا بين السماء والأرض قال أبو

الهيثم سمي السراب سراباً لأنه يسرب سروباً أي يجري جرياً» (3) وأول ما

تستدعيه كلمة سراب في الدهش هو الوهم والخداع إذ يرتبط في ذهن القارئ بما

ورد في الآية 39 من سورة المور ، والدين كفروا ، أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه

الضمان ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً فالسراب هنا وهم ماء. وجاء في أمثال

العرب قولهم «لست بأول من غره السراب» (4) فدوراء السراب... قليلا، تستدعي

نصوصاً مختلفة بدءاً بالفران وانتهاء بالأمثال تجمع كلها على أن السراب يحيل إلى

المعول الزائف المنتهي بالتعصير والخيبة ولذلك قدرنا أن يكون فعل «نجري،

ونسير وبمشي» هي أقرب الأفعال إلى سياق العنوان غير أن المؤلف قد اختار أن

يصدر روايته بأسطر شعرية لمحمود درويش من ديوانه «لماذا تركت الحصان

وحيداً» نجعلنا نرجح فعلاً آخر في سياق العنوان وهو كتب فيصح العنوان

المرجح وراء السراب نكتب قليلا.

جاء في شعر درويش : وفي الصحراء قال الغيب لي :

أكتب :

فقلت : على السراب كتابة أخرى

فقال : أكتب ليخسر السراب

ونرجح الكتابة لأمر آخر وهو أن الرواية كما سنرى تتعطل فيها جميع

الأفعال وتتحول إلى ريف وسراب ولا يبقى قائماً إلا أن فعل الكتابة شاهد على

السراب فالرواية كتابة لنجري وراء السراب ولا يغير المفعول المطلق الدال على

الكم ، قليلا ، شيئا إلا أنه يزيد العنوان غموضا .

2.4 - التناص من خلال بنية الرواية وإيحاءاته : ما نقصده هنا هو البنية الخارجية للرواية من خلال فصولها وأبوابها إذ أن هذه الرواية تحضر في فواتح فصولها وبعض الأبواب عناوين فرعية أو تعليقات بنسبها المؤلف لنفسه ولكنها موصولة بموضوع آخرى بعضها تاريخي وبعضها خرافي أو أسطوري وبعضها من جنس السير الشعبية . وبما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها ، ويتفاعل معها نحويا أو تضمينا أو خرقا وبمختلف الأشكال التي تنم بها هذه التفاعلات وعليها من خلال التحليل أن نبحث في أشكال اشتغالها داخل النص وأبعادها الدلالية (5)

بنيت الرواية كما أسلفنا القول على فصول تفرع إلى أبواب وهذا البناء يستدعي في أذهاننا بنية كتب التاريخ . و وراء السراب ... قليلا ، توظف التاريخ من جهة أنه مرجع وأبدا من حيث الشكل الحكائي في فواتح الأبواب التي هي تلخيص لما يرد داخل الأبواب فصرأ مثلا في الباب الأول ما يلي ، وفيه حديث عن عودة عزيز أمه إلى عشيقته التي غادرها وهو شاب ليعمل في مناجم الفسفاط التي حفرها الرومان في قيرط . حدثت بعد الإستعمار لجديد لبلاد إفريقية في عهد مولانا المعظم علي ناسا دام عره . وأخبر عن العذاب التي ساءها ، باي المحال ، لوالد عزيز وما لاقاه الأهالي من سكر شرب لهوله الوباء .

بل نجد داخل الأبواب استنادا واضحا إلى مرجع تاريخي معروف هو ، إتحاف أهل الزمان . لأحمد ابن أبي الضياف عندما يتحدث عن دستور عهد الأمان وعن فرمان تحرير العبيد على أن ذلك لا يحملنا على وسم الرواية بأنها تاريخية لأن الرواية التي تتخذ التاريخ مرجعا لها هي رواية فيها استعارة الواقعة التاريخية في تخيل الحكاية وإعادة تشخيص الوقائع عبر تمثل انعكاساتها على الإنسان والمجتمع ولعل قصيدة الاستعارة في ظرفية أو مرحلة بعينها تعني محاولة فهم الواقع والتفكير في وجوده بأفق متخيل اجتماعي وتاريخي قادر على المحاوراة والانتقاد (6) . وسنرى ذلك من خلال متون الأبواب .

3.4 - التناص في متن الرواية : يجعل الدرغوثي في روايته الواقعة التاريخية مسجورة مع تصور خرافي لها وهي طريقة لتسمير النص التاريخي إذ نجد مثلا في الباب العاشر من الرواية حديثا عن واقعة تاريخية وهي ما حدث لعمال المناجم وتعرف بحادثة ، جبل الوصيف ، (بين 1900 و 1901) والواقعة حقيقة ولكن أسلوب الحكيم يخرجها مخرج الخرافة على أن نأخذ مثلا لذلك مقطع يتحدث عن

اصطحاب عزيز لمعاونته داخل نفق يستجلي أمرا بعد سماع أصوات استغاثة : «جري معاوني ورائي بعد أن أطلق صرخة استغاثة خفيفة وطلب مني أن أترقبه... التصق بي وتسال في هلع وهو يرى كتلا من العظام الآدمية والحيوانية متكدسة فوق بعضها من أكل الشق وأصحابه كل هذا الخلق ؟ فقلت له لقد اكتشفنا مقبرة جبل الوصيف» هنا هلك أكثر من خمسمائة عامل في العام الأول من هذا القرن. وأضمت مامسا وتلك الأصوات التي استمعت إليها هي استغاثة أولئك العملة وقد ظلت هائمة تطوف في أنفاق اجبل باحثه لها عن مخرج إلى أن انهار اليوم الحاجز الذي سد عليها الطريق فوصلت إلينا ضعيفة واهنة وهاهي تقودنا إلى المقبرة».

والإحالة على الواقعة التاريخية ذات وظيفة توثيقية من ناحية لأن لا أحد من المؤرخين أرخ لهذه الفترة المعاصرة نسبيا ثم لأن الإستعمار أراد طمسها باعتبارها جزءا من جرائمه ضد فئة مهمشة ولكن تخيل الواقعة يعكس من ناحيته أخرى تصورات العامة عن عالم الموتى ومعتقداتهم في ذلك الوقت.

إضافة إلى حضور النص التاريخي، نجد النص الخرافي والأسطوري والسيرة الشعبية في رواية «وراء السراب قليلا» ولا بد من الإشارة إلى أن اهتمام الروائيين في تونس بالتاريخ ليس بدعه ولكن الإهتمام بالموروث الشعبي المتمثل فيما ذكرنا هو وليد سنوات غلبه نائفة وبعد تمييزها في رواية الدرعوثي طريفا من باب التجريب المتميز.

لا يسعنا المقال أن نمر مستويات توظيف هذه الصورص كل على حدة وإنما سنحاول أن نتحدث عنها بصيغة الجمع بما هي من جنس المرويات الشفوية وسنأخذ بعض الأمثلة فقط عن ذلك لنرى طريقة توظيفها في البناء والدلالة وصلة ذلك بتعدد الأصوات في الرواية.

4.4 - في مظاهر التناس وعلاقتها بالشخصيات : يظهر التناس في مستوى

تصوير الشخصيات فتخرج حاملة لسمات شخصيات مختلفة : العجور مثلا (روجة عزيز) هي أول شخصية تدخل بنا عالم الرواية، تدعو عليها أمارات الدراويش من خلال الطقوس التي تمارسها قبل النوم وبعده فهي كم عرفها عزيز «لن تعود إلى الهدوء إلا إذا وضعت حمرة فوق جبهتها وترقب إلى أن تكويها النار فيرتعد حبينها وبأخذها قعشيرة في كامل بدننها وتنام كما ينام أصحاب الكهف» وعندما تستيقظ يصفها لنا السارد فيقول «تذهب إلى وسط الحوش لتغرق رأسها في حوض الماء البارد ثلاث مرات ثم تنزع عنها الثياب وتصب الماء على أم رأسها... وتحط طيور الصباح على رأسها وعلى كتفيتها...» وفي وصف آخر قال لهذا تخرج المرأة من محرد درويش إلى ولي صالح : «تختطف المرأة دلوا ترمي به في قعر بئر

مهجور والبشر التي تفتح على ماء زمزم جافة منذ عشرات السنين وقعرها يابس كباطن الكف. ولكن الدلاء التي ترمي بها المرأة في خوفها تنزل فارغة وتصعد ملأى بالماء الزلال. فجلب الماء من بئر مهجورة تفتح على ماء زمزم هو ضرب من كرامات الأولياء. وشخصيات الفصل الأول في أغرب أبوابه من هذا النمط فالجدة جدة عزيز السلطاني، تظهر أيضا صاحبة كرامات فعندما قتل الباي أبها (والد عزيز) ودفنه الناس صعدت له قيامة وطار على حصانه الأبلق بألف جناح والصورة هنا تتناص مع صورة المهدي المنتظر عند الشيعة وبذلك تتحول الشخصية إلى أسطورية تصطبغ بهالة من القداسة.

أما الجدة في حد ذاتها فبعد أن صنعت قيامة لابنها تحولت إلى تمثال بعدوقوفها متكئة على عصاها وسط الحوش (ص 29) وفي ص 73 في الباب السادس يستعيد عزيز صورة جدته مرة أخرى فتذكرنا الصورة المرسومة لها بسيدينا سليمان تأكل دابة الأرض من منسأته حيث يقدمها الراوي كما يلي: «وعم الهدوء المكان فسمعت خشخشة ورأيت جنود الأرض سهميين في أكل العصا التي تتكئ عليها الجدة».

أما سعد الشوشان فإن غربته وبحشه عن أهله تتحول إلى تغريبة في الفصل الثاني ضمن الباب السابع حيث جاء عنوان الفصل: «عربة السودان في عهد الأمان» والتغريبة إحالة على نص السيرة الشعبية يسمى هلال ويستفيد في هذا الباب مما وقع في تاريخ تونس الحديث وهو إصدار قانون تحرير العبيد ولكن أسلوب الحكيم وطريقه تقدم شخصيات تحول الواقعة إلى نغريبة والتغريبة في أذهاننا مضمينة وشاققة.

إن تصوير الشخصيات وإخراجها مخارج مختلفة عن طابعها الحقيقي إلى طابع تحييلي إنما يعود إلى الدلالة المركزية في الرواية: السراب وهي إحالة على الزيف وعلى الغربة والاعتراب.

فالشخصيات التي يقدمها السارد في لبوس القداسة (العجوز والجدة) إنما ترمز إلى الماضي الذي نقده ثم تحنط ولكننا بقينا نحن إليه لأنه جزء من هويتنا ولكن العودة التي لا تتأسس في الواقع على تصورات واضحة تصبح ضربا من الجري وراء السراب ولذلك ترددت العبارة: «ناموا على حافة السراب، وياتوا على حافة السراب». وابتلعهم السراب، في فضاء الرواية وفي جميع فصولها من أولها إلى آخرها وأحيانا يردف ذلك بعبارة أخرى. فعزیز مثلا في الباب السادس (ص 71) يقول عن نفسه: «انتبهت إلى أنني ما زلت جالسا في المكان الذي نزلت فيه عشية أمس، بحثت مرة أخرى عن أثر يدلني على طريق القرية فلم أجد غاييتي فقلت لأضرب في الأرض كالعميان تلتفت في كل الاتجاهات أبحث عن السور فلم

أجد له أثرا فاندھشت وقلت متعجبا باب ينغلق على لا شيء...

ونحصل الصورة نفسها تقريبا لسعد شوشان في باب آخر بعد ذلك فالسراب يلاحق كل عودة إلى الماضي لأنها عودة تبدو دون غاية واضحة تؤسس لها وتتحول العودة إلى غربة وجودية ومادية يفصح عنها في الرواية الصراع من أجل الذات والهوية صراع مع الطبيعة ومع الإنسان نفسه. فالسودان توهب لهم حرية تتحول إلى سراب ويهيمون في الصحراء على وجوههم بحثا عن الكلأ والمرعى فيسعون في عمارة الحلاء فلا يفلحون وعربز السلطاني كلما عاد إلى قريته القديمة معتيقة، إما أنه لا يفلح في تمييزها وإما أن يجد نفسه أمام باب موحد على الخواء كما في المرة الأخيرة. والقبائل التي جاءت من كل حذب وصوب إلى جنة المناجم وجدت عذابا وموتا وسراب.

غير أن الصراع يخرج في آخر الرواية عن طور الغربة إلى طور إدراك وجهة الصراع الحقيقية حين تتوحد جميع القبائل القادمة من طرابلس ووادي سوف والمغرب ونونس مع أحناس أخرى من مالطيين وإيطاليين في مواجهة العدو المتمثل في المشركين على شركة القسقاط (فرنسا المستعمرة). وتنتقل بنا الرواية من آخر القرن 19 إلى بداية العشرينات وهي الفترة التي شهدت بداية تشكل المعابد وخاصة بقائه عمال المناجم وتنتقل الشخصيات من التفكير في العودة والحنين إلى الماضي إلى التفكير في السماء في الحاضر والفعل فيه من أجل تغييره.

5 - خاتمة :

يمكن القول إن الدرغوثي يثمر مرجعيات مختلفة يفصح عنها التعدد اللغوي والصوتي في الرواية وهي تتميز بقيامها بوظائف مختلفة. هذا النص السردي تتعالق فيه ضروب متعددة من الدلالات فادبيا وفنيا هذه الرواية كشكول طريقة من النصوص من حيث طريقة التركيب والسرد المزجي والموازاة بين مجالات مختلفة في جملة سردية مركبة من التاريخ باعتباره حكاية للواقع والخرافة بما هي تخيل وهو ما يؤهل هذه الرواية لأن تكون بحق نموذجاً للرواية الحديثة تتجاوز الأشكال المتعارفة إلى حدود الثمانينات وتستغل الرصيد الرمزي المتمثل في المرويات الشفوية لتتبنى منه رؤية للكون والحياة والإنسان تمكن من رصد التحولات الهيكلية في المجتمع التونسي في بداية القرن العشرين ويمكن اعتبار الرواية بنصوصها الأساسية من المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم لما لها من قدرة على تشكيل التصورات لعمامة من الشعوب والحقب التاريخية والثقافية للمجتمعات،(7)

هذه الرواية شهادة على فترة تاريخية عاشتها فئة اجتماعية مهمشة وهم عمال المناجم وهي تطرح أزمة المعنى التي يعيشها الإنسان فما السراب إلا هذا الخلاء الذي وجد فيه الإنسان وهو يسأل فيعود إليه صدى السؤال دون رجوع جواب وتظل الكتابة هي الفعل الوحيد الذي يتحدى السراب إيماننا بقدرة الكلمة على تغيير الواقع ، واقع الغربة والغياب لأنه في البدء كانت الكلمة.

الاحالات :

المصدر :

ابراهيم الدرغوثي ، وراء السراب قليلا ، (رواية) دار الاتحاد للنشر ط 1 أفريل

2002

المراجع :

1 - Kristiva Julia : Le texte du roman, Mouton 1970 P 138

2 - بوطيب عبد العالي : النمذجة الروائية والتلقي (مقال) مجلة علامات

السعودية، مع 12، ج 47 .

3 - ابن منظور جمال الدين ، لسان العربي المحظ ، ط . يوسف الخطاط ، بيروت

د.ت

4 - المبدائي : مجمع الأمثال ، ط - دار النشر ببيروت

5 - يقطين سعيد : افتتاح النص الروائي : النص والتسليم ، المركز الثقافي العربي ،

ط 2 2001 الدار البيضاء

6 - الحمري عبد الفتاح : هل لدينا رواية تاريخية (مقال) ، مجلة فصول

المصرية، مع 16، ج 3، 1997

7 - عبد الله إبراهيم : الرواية العربية والموقف الثقافي (مقال) ، مجلة علامات

السعودية، مع 12، ج 47

عبد الرّاق سليم

مراجعات

مسرى يا رقيب

نص الحداثة والعنافة

مبين المدونات

- ١ -

لقراءة نص يتوسل إلى الأحكام في البناء ويتخذ طابع الازدواج كما في النص السردي (مسرى يارقيب) له «رجاء عالم» و«شادية عالم» ينبغي أن تأخذ - كقارئ - موقفاً ذا بعدين مختلفين حتى توشك أن تلم بأطره ، ولا سيما إن كان هذا النص مستشرفاً لأفاق الحداثة ومغرقاً في أعماق العنافة في أن ، ويتم وضع ذلك كله في قالب نصي يتضمن نصين متوازيين يشكلان نسج النص وميكله ، حين يتعانق الحرف واللون لتشكيل النص بأداتي القلم والريشة (الكتابة والرسم)

مسرى يا رقيب

رجاء عالم

رواية

بنحت صخري ولا سيما في الجزء التحتي منه ، لكننا سنعر إلى تلك الافتتاحية التي تكمن أهميتها أولاً في كونها رسمت هيكلية مبسطة للنص ، عبر تحييدها للبنية السردية له المتضمنة للفاعل والمفعول وأغلب المساعدين والمعارضين ، وتأتي في أنها علفت النص بنص سابق له ، وهذا م سرمي إلى تعه واستقصائه

التفسير لسابقه (مسرى يارقيب) ذلك العنوان الذي حظي بعلاقة تضاد عبر تلك الطباعة البارزة باللون الأبيض مع لون الغلاف الأسود الأبق
لن نتوقف هنا على تلك الدلالات المتصلة بالوان الغلاف الخارجي ناهيك عن ذلك الرسم - ذي الطبيعة الإيضاحية - الموارى للعنوان فقد بدا ذلك الرسم أشبه

من هنا يحظى موقعك في تناول بتلك المنزلة الخاصة التي لا يمكن أن نجد نفسك فيها إلا مع نص كـ (مسرى يارقيب) انذي ينطلق من عنوانين أحدهم أساسي : والآخر فرعي مكتوب باللون الأحمر (ميرة مسرى جواهر بنت العابد النارية) لكنهما يبدوان في تولد يوحى بأهمية العنوان الفرعي إزاء العنوان الأصلي كعنوان يرتكز على بنية

في افتتاحية النص يرد اسم كتاب «الفرزوني» (عجائب الموجودات) فالنص (مسجل في محكمة ميولانا) القروي قاضي عجائب المخلوقات باسم مسري يارقيب) وفي هذا التعليق النصي يمكن وصف العلاقة بينهما بعلاقة النصية الجامعة Hypertextuality كما وردت لدى الباحث الفرنسي «جيرار جيبيت» في كتابه (أطرس)، وهي تلك العلاقة التي تصل بين نص أدبي لاحق ونص أدبي سابق ويتصل النصان ببعضهما في جوانب وصفية أو فكرية، ثم ذلك التعلق بينهما عبر عملية تحويلية غير مباشرة، ثم فيها استثمار العبد الأشمل الذي تمحور حوله كتاب الفرزوني، وهو البعد العجائبي الذي وصفه القروي في مقدمته الأولى (العجب حيرة تمرص للإيمان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه) (الفرزوني: عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات، ص ١٠) وفي معنى الخريب يقول الفرزوني (العريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية، كل ذلك بقدرة الله تعالى) ص ١٥.

ولنا أن نتوقف مع تعريف حديث للأدب العجائبي الذي يطلق من ذلك فهر شكل من أشكال النص يحدث ذلك التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً غريباً طبيعياً، يحبك ذلك التعريف بدوره إلى تلك القيود الثلاثة التي تبناها «تودوروف» لينتمكن من تعريف (الأدب العجائبي) (لا بد أن يحمل النص القاريء على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير غريب طبعي للأحداث البرية، ثم قد يكون هذا التردد محسوساً بالتساوي من طرف شخصية + على ذلك يكون دور القاريء مفروضاً إلى شخصية وفي لوقت نفسه يوجد التردد مثلاً، حيث يصير واحدة من موضوعات لائر) (تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص ٤٩).

ولا ريب أن كتب السرد العربي القديم قد حملت ذلك البعد العجائبي ولا سيما تلك الأشكال المنبثقة من أصول شامية، كالف ليلة وليلة، والسيرة الشعبية التي حاول النص أن يرسم خطاها انطلاقاً من العنوان، لبيد العنوان الفرعي (سيرة مسري جواهر بنت العباد البارية) أشبه بعناوين تلك

السيرة الشعبية سيرة عترة بن شداد، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة بني هلال، وسيرة الأمير ذات الهممة لكن تلك السيرة المثبتة لهموم العامة ورؤاهم ومخيلاتهم الجمعية تعارق نص مسري يارقيب كونه يتبنى رؤية تعتمد على منطلقات فكرية مختلفة، تحمل خلاصة تجربة إبداعية ميرة للكون ولحياة من ها كان هذا البعد العجائبي السمة النصية الأكثر بروزاً في (مسري يارقيب) حيث يلتمس المتلقي لأول وهلة عبثاً تلك الإشارات النصية (وطهر الخارن في لكتبه وقد عشت في شقه الأمير هامة ناشرة شعرها تصيح بألف غراب مسودة الاظلاف بالمقارب) ص ٢٩، (ثم اندكت الأرض لدخول وفد الخيال جدد يفيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيت سود، فقد جاءت لصرح الأميرة هامات ومسجلات ومناور وعلى رأسها ملكها أبو قيس مثلاً لأمم الخيال) ص ٣٩

وترداد تلك اسمة كثافة في النص مع انبثاقاتها المختلفة عبر التحولات العجائبية المتوترة التي اتحدت طابع الإغراق في النص، حيث أعلن النص عن تكرارها في أكثر من موقع (شبهت السنان وانحطفت قلب الأميرة لبرقة شفت صدرها

مصري يا وهيب

رجاء عالم

رواية

حتى لا يمي من الميل إلا هيكل
من ملح ينوب بلعن البحر) ص
٢٣ (وبي اعوام سعة جمعت
الأميرة من العرب والعجم لك
الطلمس فما لك) ص ٢٣. غير
أن هذا الرقم يأخذ طابعاً شمرياً
في النص حين يبنى النص في
سبعة فصول تمنح التعالق مع
انقزويني منحنى شكلياً آخر وذلك
في عنوان الفصول التي جاءت على
الترتيب التالي .

فصل ما كان من انصرح، فصل لما
أرسلت العيون، فصل ما كان من
لعة ما كان من الانض والاسود،
باب ما جاء من انوعد، باب
الخروج، ق لب في.

ولنحظ التدرج في استعمال كلمة
(فصل) ثم تلاشي الكلمة في
الفصل الرابع، بينما استمرت آلية
استخدام الماصي المسبوق (ما) في
الفصول الخمسة الأولى، ومن ثم
اختفاء تلك الآلية التي يمي عليها
السرء، كما أنها تقسم النص إلى
مسارين كبيرين أحدهما يتصل
بالاستعداد للخروج إلى عبقرو،
والثاني بالخروج من عبقرو، وكما
لنحظ في تلك العناوين القصصية
الخمس الأولى انبعاثها التام على
قالب العنوان في الموروث الثقافي
وذلك من انطلاقاً من اعتماد بنيات
افصول الداحلية على حلقات

يأخذ بعداً فردوسياً ويرمز إلى
خلود السعادة (انظر معجم الأعداد
. جان صدقة) والرقم (سبعة)
الذي يرمز إلى الكمال، وكلا
الرقمين يتخذان جانب القبة
والتمام في الأشياء، ولذا يتم
استمرارهما نص بالطريقة تلك ولا
سيم إذا كرر العدد وتواتر ذلك
(ألف ألف) (ألف ألف ألف) ولا
شك أن هذه الصيغ الالعب صيغ
تأخذ شرعيتها عبر اثباتها من
صميم الثقافة الإسلامية.

أما الرقم (سبعة) فيتكرر بشكل
متواتر نسبة التكرار في بعض
المساحات النصية المصححة في
الأسطر متصافراً مع الرقم (ألف)
(ألف الفيل فيسيح في اجفاف سبعة
أيام ثم ينشق وتطلس من جلده
أصاف العنبر فبجيء القاصة
فسلخون سبع طبقات من العر

من الكلمة، وفي لحظة انقلت
الكلمة جنبه صغيرة بحجم دبوس)
ص ٢٤، (فلما تحققت الهامة من
أرواح الختم أصابها رعدة
وانصدعت ألف عقرب) ص ٣٢،
(ما استقر الغصن في يدها حتى
أنبل يسمى حبة بألف رأس
وجسد. وحير قدفتها غمكاً
استحالت غصناً بطرح ريتونا يسري
بزيته في مشكاوات تسري بنورده
في مخلوقات لا حصر لها في ذلك
الفقر. وحين مست لخص طرف
عباءتها تحول لكتابات وأبيات شعر
من مغلقات العرب...) ص ٩.

إلى جانب ذلك تتعدى تلك
التحولات مستوى الأحداث السردية
وتجناها إلى الشخصية الرئيسية هي
النص بالأميرة ما هي إلا جواهر،
وجواهر هي جوهرة واحدة في
الأصل خضعت لنتق التحولات
(وفي كوكبية من مثل العائد
المحارب ولدت جوهرة، ما أن
مست انور حتى تكسرت
وتناسحت سبع جواهر في تاج
الأمير، كل جوهرة طرحت ألفاً
من عيون الجواهر وعت بالقبيلة
فأطلقوا عليها وصف جواهر) ص
١٧.

أصب إلى ذلك اعتماد النص
بطريقة متواترة على توظيف الأرقام
الأسطورية كالرقم (ألف) الذي

سردية موروثه، في حين كان الفصل الأخير الذي يحكي مغامرة

فالأميرة ما هي إلا جواهر، وجواهر هي جوهرة واحدة في الأصل خضعت لتنطق التحولات

لأميرة في أرض عبق مبنياً على تكيف للتخيل للدهم بأربع لوحات من أصل عشر - (حجر البازهر - عبادة الأميرة - أشجار العشر - نعيال ملوك ق).

وتتضافر أسطورة المكان مع ذلك البعد العجائبي ليبدو تشكيل النص كبنية تعتمد هذين الإطارين من حلال جعل (وادي عبق) غاية تسعى إليها الأميرة جواهر بنت العابد النارية (وكانت الأميرة تتطلب حملة الرزى لصممهم لكشف السبل لراعي عبق)، إنه المصوغ الذي يرغب المساعل في تحقيقه ولذا يتكرر المكان الأسطوري منذ بداية النص ما يزيد على خمس وأربعين مرة، إلى جانب تخصيص الجزء الأكبر من نهاية النص لتلك الأحداث التخيلية اندثرة عليه، ذلك المكان الذي قبل فيه (كلما وأوا شيت فائقاً عريباً ما

يصعب حسله ويدق، أو شيئاً عظيماً في نفسه نسوه إليه فقالوا . عبقري) (وعبقر قرية في السمن توشى فيها الثياب والبسط، فثيابها أجود الثياب فصارت مثلاً لكل منسوب إلى شيء رفيع، فكلم بالغر في ممت شيء متناه نسوه إليه) (ابن منظور : لأن العرب)، (أرض كان يسكنها الحن) (عبقر من أرض اليمن) (موضع بالخريرة كان يصنع فيه الوشي) (ياقوت الحموي : معجم البلدان)، فالمكان الذي اختير موضوعاً للسرد يشتق أسطوريته من عدم التعرف عليه في ذاته من جانب، ودقة ما ينتج عنه من جانب آخر، فحين تتعدد الآراء في تحديد موقعه وطرق الوصول إليه، تجمع في الآن نفسه على دقة متجه وإحكام صنعه، ولا غرو فقد ربط الإبداع بالعبقرية نتيجة الدقة والإحكام في الصنع.

ومن هنا بدأ النص يجمع في النقاط هاتين لأشكالتي الصيغتين من الموروث ليحولتهما إلى موضوع سردي، ويبي عبيهما نفسياته المتعددة، وقد أشرنا إلى ذلك عبر آلية العنونة في مصول النص.

تبدأ رحلة الأميرة جواهر إلى وادي عبق مواجهة الصعاب في التعرف على الموضع أولاً، ومن ثم الوصول إليه والتعرف على أسراره، ولا يم

ذلك إلا بمساندين أسطوريين يأخذان صفة التضاد وهما (الأبيض والأسود) طائران متوازيان (نوام الطير المكّي) (لا الأسود أيسر ولا أبيض أين لم يبدل الطيران مواقعهما في دهر، فكان الواحد منهما يطير للسقطات ويعرد لموقعه) ص ١١، كما أن توظيف الكائنات الأسطورية كاسمديل الطائر الذي وصف بأنه يدخل النار ولا يحترق، وطائر الرخ الذي يعيش في جزائر بحر الصين كما ذكر الجاحظ في كتابه (الحيوان) والدميري في كتابه (حياة الحيوان الكبرى) - سمة نصية تتجلى في كتابات «رجاء عالم» منذ مجموعتها القصصية (نهر الحيوان) ومروراً بـ (طريق الحرير) وأخيراً في نص (مسرى يارقيبا). ويبدو التداخل في نقيضات عمل النصين الأخيرين حاداً ومكثفاً.

-٢-

تحت عنوان (باب ما جاء في الوقود) يأتي وقد حير الرخ، والعنقاء والهدد والحيال والأفعى والسباع والصحاري والليل والنهار والحشرات الثمان والخطاط التركي والرجل الأشعث الأخير، يأتي كل هؤلاء ليقوموا بدور المساعد في الوصول إلى الموضع، وتكمن أهمية كل منهم على حده في تلك

وعلى ذلك يكون السرد عن أرض عبر بالكتابة أو الرسم متداخلاً مع الوشي المتقن الصنع المنسوب إلى عبر الأقرب إليه والمشابه له.

الوصايا والنصائح التي يقدمها للفراعنة، حيث احتلت مساحة نصية تزايدت في النص فالأول من النص، وذلك قبل انتظار اللحظة المحيطة للانطلاق حين (تمتعت الأميرة بقبائل المخلفات * آد الأول فمس شاء مكم فليحق بخروجي لطلب عبر) ص ٥١.

وكل تلك الوصايا نلرم الأميرة جانب الحذر والحيلة والنوع والرغبة في الانطلاق من المعلوم إلى المجهول الذي حرصت الوفود على فك طلاسمه فقد (شرحت الطير ما في أمها من آثار عبر) ص ٢٩، والبحر يعلن اعتذاره بقوله (سبدي أنا رسول العناصر إليك، أرفع اعتذارها عن مبدك بالخرائط والدروب لمقامنا في وزارة عبر) ص ٤١، أما لحيث الثماني

فتعاون مع لأميرة بقولها (نحر جهات الكون الثماني، وحشم ضربت يا مسولاتي حمالك، فاصبري لسريرتك أو لجهرتك أو اصعدي في السماء نحن في كل مكان، فلا ترددي في اتية فم أنت بضالة) ص ٤٤.

وبذلك يكون النص قد استكمل أداته جميعها للدخول إلى اعصل الأخير مه الذي بعنوان (ق لب ق) وهو يمثل قاعدة النص وفروته، فالدخول إلى أرض عشر لا يتم إلا بقره إبداعية متقة، تمكن الداخل من انقدرة على السرد، وعلى ذلك يكون السرد عن أرض عبر بالكتابة أو الرسم متداخلاً مع الوشي المتقن الصنع المنسوب إلى عبر الأقرب إليه والمشابه له.

وقبل أن نشرح على تناول نص الحداثة في (مسرى يارقيب) ستوقف مع الفصل الأخير المود (لق لب ق) الذي تمش ذروة النص انطلاقاً من كونه نقطة التقاء الفاعل بالموضوع على المستوى الحكائي، إلى جانب كونه يحتمل تلك الدلالات المكشعة باتصاله بلمه النص عبر تعيين تلك الأحرف الثلاثة بانشائاتها المتعددة، وإذ ياد ذلك التكرار لتلك الحروف لمردة هي عنوان الفصل أولاً وعنوان النص ثانياً (وعبرت في قوب

الينفسج الرواحف، قوب قلب تشحد روح الأميرة بين أتمد ورد، وانطوى جسد الأميرة على هيئة لصيق بالأرض فلقط بنفسجه اللبيب الخفي للوادي) ص ٧٩.

إلى جانب ذلك التعلق الشكلي بين عنوان الفصل والمكان الذي تموضعت الأحداث حوله، إنه ذلك المكان ذو الملمع الأسطوري (وادي عبر)، وأخيراً يمكن القول إن هناك علاقة عاتبة بعيداً سوى من إشارات بعيدة أشبه بشظايا تسهم في فتح انص على النص الغائب وهي تلك العلاقة التي تتموضع فيها حكاية الأميرة جواهر بنت العابد النارية في موقع حكاية الملكة (بلقيس) مع النبي سليمان عيه اسلام، وما احتواه النص من تلك الإشارات المتعددة المتصصة في حكاية بلقيس كحكاية الصرح، والهدهد، خين السي سليمان، ومن ثم ذلك التناول لأنواع متعددة من الكائنات التي عرشت جهوداً ومساعدات آتية ومستقبلية للأميرة، وهذه الكائنات أدرجت في أغبها تحت باب (ما جاء في الوفود) كالطير التي تمناها تلك الطيور الأسطورية (الرخ والعقواء والهدهد) لتستعيد بذلك تلك الحكاية التي انبت على غياب الهدهد في رحلته، إنها رحله

كسعد شكلي بينما يعطي البعد
لآخر دلالات منبّهة من الإشارة
إلى ملوك (ق) وعروش (ق) قد
أعطى ميزة ذلك الملمع التحويلي
للمووروث، ولذا جاء العنود
الفصلي المردوح القاف (قاف
مذكور في القرآن ذهب المقسرون
إلى أنه الحبل للحيط بالأرض،
قلوا : هو من ربحلة حضراء وإن
خصرة السماء من حضرتها، وزعم
بعضهم أن وراءه عوالم وحلائق لا
يعلمها إلا الله) (با قوت اخموي
: مجمع ابلدان)

وقد تكرر ذلك عند انقروبي (إنه
جل محبط بالدنا وهو من ربحلة
حضراء منه خصرة لسموات ووراءه
عالم وحلائق لا يعلمهم إلا الله
تعالى) (عجائب المحلوقات
وغرائب الموجودات ص ١٥٨)
ليأتي ذلك التوظيف النصي
متشاكًا ومتداً من خلال رؤية
تراثية يحولها النص في الفصل
الآخر منه إلى قالب طقوسي
يتمحور فيه الحدث حول ذلك
العنود بصورة مكثفة (دود سارية
في الوادي بالغة عروش ق) ص
٩٢، ثم أذنت على ملوك ق)
(واسخى السدة بعزه اللاحلة
بالقدم، فلما دنت نصب لها سرير
من عاج فكانت تشهد ترويعات
وديان ق) ص ٩٣ (خرج لسان نر

(مسرى يارقيب) وتوسع دائرته مع
محاولة أسطرة المكان في النص
وتوظيف ذلك في رسم لوحة
(صفر) يختلف فيها النسخ
وطريقته وأدواته اعتماداً على نوع

تجد للأميرة جواهر بنت العابد صورتين مدمجتين نصياً، إحداهما صورة التفوذ البائع الذي يملكه النبي سليمان عليه السلام، والأخرى صورة المرأة التي تملك قومها

لمصوص المستثمرة من نصوص
متنوعة المشارب كالديني،
والامطوري، ويتم ذلك باختصار
تلك الملامح الموروثة التي تصب في
إطره بلورة حكاية ملائمة لموضوع
النص.

كما أن تحول النص إلى استثمار
الحرف (ق) الموضّح في بعض
متواليين ضمن كلمتي (رقيب)
وكلمة (عبر) فيبدو العبد لأول

بحث مردوح (وتفقد الطير فقال
ما لي لا أرى الهدهد أم كان من
المائين) سورة النمل آية ٢٠،
إضافة إلى الخيال وابحار
والصحاري والجهات الشامي التي
أعلنت مرافقتها للأميرة فأصبحت
جودها التي تسنمين بها في
رحلتها لتجد للأميرة جواهر بنت
العابد صوريين مدمجتين نصياً،
إحداهما صورة التفوذ البالغ الذي
يملكه النبي سليمان عليه السلام
(وحشر لسليمان جنوده من الجن
والإنس والطير فهم يوزعون) سورة
النمل آية ١٧، والأخرى صورة
المرأة التي تملك قومها، وهي صورة
نفوذ الملكة بلقيس التي رأها الهدهد
أحد جنود النبي سليمان، ولهذا
كان منطق الدهشة لدى الهدهد كما
ورد في القرآن الكريم (إني وجدت
امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء
ولها عرش عظيم) سورة النمل آية
٢٣. إذاً فقد تم توظيف ذلك
التناول كله ضمن إطار نصي
حديث (ثم أحادب الأميرة النظر
لربطة الملوك فإذا امرأة تملكهم،
ونظرتها الملكة الملكية بعين معرفة،
وحركت تحيينها ناج هدهد على
رأس أنثى من الإنس وحسد حيه
بأجنحة لطير) ص ٩٣.
ومن ثم نلاحظ ازدياد نسبة المساحة
التي يشغلها النص الديني في

بلسان ماء من جوف ق) (حيث
قبائل ق مهمكة في التركيب
والنقير والصياغة) (وكان أسراب
ق مسارية في الرابطة تركب من
هواه تلك الوديان) ص ٩٤، (ثم
تجيء ملوك ق اسجنحة فتصفق

لكن تلك الرسوم حين تكبح اللغة تفتح إمكانية خلق رؤية تخيلية أخرى تابعة من لقاء العين والرسم بعد هجرها المؤقت للحرف

بأحنتها فتشر منها طيور ررق لا
مرتبه على هيئة الأحلام، فتحمل
الررق من الخلطات، وتسك في
خرايط لا مرئية فتسرب لأحلام
مخارين حددتهم فراطيس ملوك
ق) ص ٩٤

إن الكتابة بهذه الطريقة تأكيد على
على ذلك البعد التراثي الصارب
يجنونه في أعماق الكتابة القديمة
في شتى صورها لساند منها
والهمش

هذا يمكن القول بنحو و نص
(مسرى يارقيب) المتأقاة إلى آفاق

تحديثية من خلال موضعه في
الأدب العربي والعربي، ولأخذ
جانبين تحديثيين أنبى عليهما النص
كقاصدين : إحداهما تتصل
بالتشكيل البصري المطلق من
توظيف الرسم التشكيلي في
النص، ومحاولة التمازج وترطيف
مراغات البياض وهي عناصر أفادت
في تحديث بنى النص وأكثاه، فقد
بلغت اللوحات الموازية عشر
لوحات اتخذت طابع التوارى عبر
محاولتها الانحراط داخل بعد
تفسير آتي للنص، ولذا أطلقت
مسميات هذه اللوحات العشر
موازية للكتابة : الصرح، التوام،
ملك لوحش، خارطة الرمل،
حجر ابازهر، عاءة الأميرة،
أشجار العشر، حيال ملوك ق،
وعلى العلاف الأخير لوحة
الرقرة. إن هذه اللوحات العشر
تبنى ملمحاً عميقاً في النص لتقوم
بإقتناصه ومن ثم إخراجه إلى
المتلقي بعد كبح شحذت الخيال
المنفقة في النص، لكن تلك
الرسوم حين تكبح اللغة تفتح
إمكانية خلق رؤية تخيلية أخرى
تابعة من لقاء العين والرسم بعد
هجرها المؤقت للحرف، فينتش
متلحي (مسرى يارقيب) بين أداتين
تعبيريتين تسمح المسافة بينهما
بإيجاد شحنات من التأويل النصي

المرفق للنص، الذي اتخذ مساراً
آخر في طوق استثمار تقنيات
لكتابة الحديثة، فبعد أن كان
الاستثمار مباشراً في السابق لدى
الكاتب كما في نصها (طريق
الحرير)، نجدها تهج صكاً آخر
شديد التعقيد في تلك القضية وذلك
عبر تشكيل وصياغة مسرى الأميرة
جواهر نت العائد اسارية في
الكلمة المكتوبة (رقيب)، تلك
الكلمة الموصوعة في سياق دعائي
(يارقيب) حيث تلهم به كل
الكاتب أثناء نسيجها لك تعالى،
وكان ذلك إشارة بسمي أحدها في
الاعتبار بأد الرحلة هي رحلة
نصوصية في أصلها، تتوسل إلى
الحرف كشكل كتابي، نرى ذلك
جلياً من خلال تلك المحطات
النصية الموزعة من بداية النص إلى
نهايته (بهمت الأميرة وعاصت في
صياها الكتاب وطلعت بعمراته
الفتكة) ص ٣٢، (وفي محطة
كانت تستريح بظهري من يارقيب)
ص ٦٨، وفي نهاية النص (بهمت
الأميرة حطلي كلمن، فكانت
تتهجى أحرف الخيط) ص ٨٩،
ولذا نجد الصريح بملك الرحلة
يأخذ بعداً أكبر بتحديد إطار
الحكي، بمظهر ذلك التصريح في
أكثر من موضع في النص (إن
مولاتي قصي في المسالك والممالك

للقاري المتعجل وري يسرع في إشارات عاجلة إلى وصفه بأنه عمل، وهذه ميزة القاري المجاني وهو القاري الذي لا يكلف نفسه عباء البحث والتنبع لتواء النص ومرجعياته، ومن ثم تصبح القراءة عجزاً عن مجاورة النص، بينما

يمكن عد هذه الكتابة كتابة متحررة من أسر القيود المفروضة في جميع مستويات الكتابة ابتداء من المفردة وانتهاء بقوانين الأجناس الأدبية

تصبح المقاربة له أمراً مستحيلًا إن المسار السردى الذي ارتكز عليه هذا النص يعتمد مرجعية تراثية قد أحكم نكبتها، ومن ثم تم تحويلها في إطار ذلك المسار بإتقان ودربة لا يبرهان إلا لمن كان له ذلك الالتصاق الشديد بالتراث والتماسيح معه ومن ثم القدرة على بلورة ذلك في قالب يعن في الأحذ بأسباب التحديث، وكل ذلك يجعل مهمة القاري الحقيقية لا تنتهي بانتهاء القراءة بل تبدأ مع انتهائها.

وانتهاء بـ(مري يارقيب) وكأنها تؤسس بذلك لنوع آخر من الكتابة المستقلة التي لا تندرج تحت جنس معين، ولذا فإنه يمكن عد هذه الكتابة كتابة متحررة من أسر القيود المفروضة في جميع مستويات الكتابة ابتداء من المفردة وانتهاء بقوانين الأجناس الأدبية وذلك بوصفها كتابة تؤسس حكاية الأنثى الأميرة جواهر التي كان أغلب الساعدين الإنسيين لها من النساء كاللماشة عنبرة وحيطة القصر...

ولذلك كنه كان الأجدى لقاري (مري يارقيب) أن يتنوله بوصفه (نصاً) بعيداً عن تقييده بحس أدبي كالرواية التي تمنح قارئها فرصة التلغى المباشر، أم النص فهو بلا شك لا يحيا فرصة التعرف المباشر عليه كالنص الأدبي الذي تقوم عليه طريقتنا في القراءة (النص) أشبه بالاحتفال للوعي الذي تكون اللغة أثناءه في إجازة من أعبائها للعبادة اليومية، ويؤدي عمل الكاتب الشغوي إلى إنتاج مشهد لغوي، ويطلب من خلال اللغة، والنص يأتي في الواقع من مصاحبة الدوال ومن ترك اندلولات لشتنبر أمره؛ إنه شعر النثر) (جنون سنوك البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد مصغور، سلسلة عالم المعرفة، ص ٩٧)، إن النص انطلاقاً من ذلك يسير مجهداً

للاسترواح في نقطة ب من يرهيب) ص ١٠٢، (وكانت الحكاية تدور بمعمار من روح معمار في القوائم على الدوران حول اسفطة، فدلوت فيها الأحرف والحجارة والمياه والريح والنيان وكل ما ليس له روح يدور في فلكها) ص ١٠٤.

وهناك مظاهر أخرى استثمرت فيها الكتابة الحديثة كمظهر توطيف انقراض في النص، حيث وظف هذا الشكل الكتابي بالطريقة المناسبة في باب ما جاء في الوفود حين تم انفصل بين الداخلين إلى قصر الأميرة بمراغ يحادل سحورين وذلك مناسباً تماماً لتلك المسافات الزمنية الفاصلة بين وفد وآخر (وانتظرت ما يكون من التلاء) (رجع انداء، فدخلت صرحها رسن بهر قديم)، (ونعمام وآياتل) (وحباري) (وحصاء) ص ٣٨.

ومنها أيضاً مظهر تمخيم الكتابة أثناء الطباعة كما ورد في تفحيم بعض النصوص القرآنية.

أما للمتح الأحر الذي يعد أكثر حداثة فهو ملمح السجور للجنس الأدبي، فمن السلافت أن نجد نصوص «رجاء عالم» الأخيرة قد كسرت قيود الأجناس الأدبية وشقت طريقاً جديداً لها في الأدب المحلي انطلاقاً من (نهر الحيوان) ومروراً بـ(طريق الحرير)

مسألة العقبان

عبد الله إبراهيم

اقول، بل سأريك جذوري، كما هي لاكمأ دون عناء، فقد خيلت أنت بما تدعوه الحقيقة، وجئت بذلك على أهل السواد، وبلغني أنك تغيبات بظلال الطبري والمقدسي وابن الاثير. لتحقيق حلم الكهنة السومريين والبابليين الذين إمتنوا التدوين في المعابد، دون جدوى، فأت وهم فيما أرى، وأنا من يمنح وجودك أسباباً، أما وقد خيم الليل، فهلم تعبر صوب مادعوتك اليه، فقد يعرض الليل، وتعلل الحواس دون أن تبلغ هدفنا كنا بانتظاره منذ ثلاثة عشر قرناً، ولابد أن يحدث كل شيء جيب جيب الليالي كأنه فصل من الاسمار، قلت: هيا إذن، متقدمي بعد إن خُبل الي إننا مكثنا عسراً تحت الطوق الحجري الشاهق لبوابة مزرعة الغزلان، والزم من يمر كأنسا لسا فيه، تقدم ميصفي الذي أجعل ملامح وجهه، لكنني أحسها جيداً، لم نتقابل من قبل، لكننا متعارفان، ألفت أفعاله، واعتاد أقوالي، فَبُض لنا منذ أن خرجنا من الكهف معاً أن لانتقي إلا لنقتري. كان رجلاً طويلاً، لا أدري أكان عارياً أم يرتدي جلدأ مدبوقاً أم ذراعاً مززداً، أم جبة أم عباءة أم ينطأ؟ فقد حجب الظلام ما بيننا، وجعلنا نتحدث ونستمع، قال لا أدري أكانت عندك من الحجر أم العظام، أم البردي، أم الجلد، أم الورق؟ قلت: كل بحسب عصره، ولكن سألني شيء مما قلت الآن، ما بهوزتي اللحظة الذاكرة والخيلة فقط، وأندفعت خطانا البطيئة المترددة، خلف صفائح البوابة الكبيرة، فَنُفُت خلفنا، ورثت عوارض العديد من الداخل فيها كأنها طبول حرب، ويدأنا نستعين بالأشجار المقدلة على جانبي الدرب المرصوف حجراً، قال أنكون قد ظننت إنني أمتن الرواية مثلك؟ فصمت، فاستأنف: حسناً، فهذا الأمر يشغل بعض إهتماماتي، فوحيد السلالة قد لا يابه بأمر مثل هذا، لكنه الفضول الذي يتجسس، ويدفعني لتجسيده حفاظاً على النوع.

دعاني إلى مزرعة الغزلان ليلاً، وقال لي، ها أنت ذا ستمتلك سرأ ما قبض لسواك إمتلاكاً، حدثت أنا من أجله نصف قرن من الزمان، لكنه يستند إلى عصور سحيقة، إلى العصر الذي حل فيه سترابو، جوالاً ومغامراً في هذه الانحاء، وإن كنت، أيها الراوية حائراً، بسبب من من ضباب الأسانيد، واختلاف المتن، فعني أصبح لب أقوالك، ودع مالفظة السر تعقل في مقامي، إلى لمن يقبض عليك بغيث السلالة المقدسة، وأضف اليه ما تسمير عينا الراوية الجوال، العينان المحدثتان أبدأ إلى سراب الهيرة، والضالكان منذ البدء في شبك الاوهام، قاليك أنا، واليك تسبيج جذوري، واليك من بعد عنقود السلالة الابدية، وأغصانها التي لم تشق لحاء الجذر المتين بعد، الا تتوق لمثل هذا؟ قلت: بل، قال إن كنت لهذا قد أمضيت ستين طويلة في ترتيب المخطوطات، والبحث عنها في القهارس وحوانيت الوراقين، كيلا يقال عندك إمتعت متوناً غير مسندة، ونقبت بحثاً عن اللوح شواها هجر الشمس، وطمرت فيضانات متعاقبة، وتتبع سلاسل رواء غابوا في العصور المظلمة، وتركوك ضالاً لاتطمئن إلى يقين، فعن كل هذا احذرك، لامن الفروص، بل الوقائع، فقد إنتخبني السلالة منذ ثلاثة عشر قرناً مدوناً لها، أميناً لأسرارها، ولم يصغ الي أحد، ولم اظفر بأذن تستمع لما أقول، ولقد جمعت النصب والتماثيل والرُقم والالواح والمدونات والاختتام الاسطوانية، وحصلت على مخطوطات حجرية أصلية لشب ملوك سومر وبابل وأشور، وقارنت ذلك بثبت خرسيد وبطليموس، وعن كل ذلك أخرجت ثبثاً، أضفت له رجالاً من كتب المغازي والفتوح، وسير الرجال، وطبقات الاعلام، فتم لي ثبت ثابت، تركت فيه لن يظهر فيما بعد صفحات خالية كيلا يقال إنه ثبت للاموات، وعنه أروي لك، قلت أنكون دعوتني لهذا؟ فأجاب: لهذا ولغيره ولكن لن يلتقط سمع لك ما

فقد أمضيت قروناً أرمي هذه الأسوار، ولديم هذه الجنائن، فانا وارث السلالة، بلغتني دماؤها جيلاً بعد جيل، ونُحت اسمي من حروف المد في أسماء أجدادي جميعاً فامتلكك إسمياً خاصاً، لكنه خلاصة لأسمائهم، هالتي أن تدب السلالة في التاريخ فصدت ال جمع رموزها في مزرعة الغزلان، بحثت متخفياً مثل متصوف في الزوايا والجوامع، ومثل متزهق في الأديرة والمعابد، ومثل قاطع طرق في الصحاري والجبال، ومثل مسافر في غابات القرون الوسطى، قرابة أحد عشر قرناً، وظفرت بأن أجمع رموز السلالة التي تسطت وتوطنت في كل مكان، لقد أتلف الزمن بعض أفرادها، وعبت بعقولها، وقارم بعضها سطوته، وعلمت إن الضوء يؤثر فيها، فحشرت لها قيوماً لكن العفن بدأ يطالها، فالتوت عظام الأجداد الأول، وإنحنت رقابهم، فقيدتها إلى صندوق القبر، كيلا تبدو مستسلمة، ولقد جعلت درثية السر هذه المزرعة التي في أطرافها نخطو الآن، لم يُنجح لأحد أن يطا هذه الرياض غيري، سوى من يقوم على خدمة السلالة هنا من الأحملش والبربر والصقالبة، فهم أقوام تتأوسلوا عن ذكور، وارتصوا أن يشاركوني عن بُعد بعض أفراسي، هذا الذي نختاره الآن حصن البخل، جذوعه متلاصقة ورؤوسه متداخلة، لا ينفذ خلالها فأر، ولا تبلغ أرضها شمس، عرضها خمسون ذراعاً، وهي تُحسب من ثمارها المتسفة، ما اجتاز من قبل أحد حصن النضيل هذا، إذ لا يمتد فيه لأحد، غابة عذراء، تليها شبك الأسلاك الشائكة المتوازنة الصدئة المسنة، فيحيرة المياه السامة التي تطوق صرح السلالة، فكرة غلام صقلي، لوث المياه بمستحضرات قاتلة، تزيد زرقاء المياه وتكثف الظلال فيها، مياه ثقيلة تذيب الحديد، وتلُ الخشب، وتُجمع اللدائن وتنبعث منها أبخرة سامة تقتل الطيور والعقارب والثعابين، يليها السور الذي جلبت مسخوره من بلاد النوبة، بارتفاع سبعة عشر ذراعاً، فالاضواء الكاشفة، ثم مرابض الكلاب، لاسيلاً لأحد الاقتراب إلى كل هذا، فانا نفسي أمتنع من ذلك، ومرة إن تدب فتى حبشي نفسه لأختبار نباهة الكلاب التي كان يُدرّبها لسبع سنوات، وقد بدأت تعناد الفاظة وإشاراته، وتنصاع لما يريد منها، فعمد أمامها إلى الاقتراب من السور، فاندفعت إليه فرادى من مرابضها، أحس الفتى بعيونها الغاضبة، وانبياها الطويلة، فسانيحت في الرعب، صرخ بالفاظة، ولوح بإشاراته الفاضفة، لكن موجة الكلاب إلتفت على جسده وهو على ارتفاع أربعة أمتار، مقلداً بأحجار السور، فمزقته وأبقت صرخة الرعب حبيسة صدره، وانقطع أن يذهب أحد إلى الأسوار، كن ذلك إيان تقدم هولاء، فهجرت الأسوار، وأهملت الكلاب، وتكرت تقتل

على أمانها، وتربي جراءاً متوحشة، وليس لأحد أن يستطلع عدها في تلك الأرجاء، آلت حصون الكلاب إلى قلاع مخيفة تخشعها السلالة في قيوها، إجتزنا بوابة الأسلاك الشائكة، فنفق البعيرة السري، وبوابة السور، واحتسبنا من قطعان الكلاب بسياج يحمينا عنها من الجانبين، ووطأت أقدامنا أرضاً جديدة، فكاننا إنقطعنا هنا كنا فيه، واستفرقنا بما نحن فيه، مزرعة الغزلان، الاقن الفاري الذي أضاعته مشاعل مُعلقة على أعمدة ونُصب في الممرات والزوايا، إنحنى لنا فتيلان من عصور خلت، قال، في خدمتي فتيلان لفظتهم السلالة، لكنهم من دماؤها، فيهم الأكدي الشجاع، والاشوري الذي ألف قيادة عربات الحرب، السومري الذي رافق وحوش الغابات، وبينهم غلام أموري ينتطق جلد غزال، وفاسه الحجري على كتفه، وآخر يمانني توغل في طبرستان، وحّن لدماء السلالة، فخلف وراء الجبال رفاقه الفرسان المثلثين، وفرعاناً الينا، وثلاث وشم سلسلة النسب على ذراعه، وجااضي لاجئاً من غرناطة، وآخرهم فتيفي قاد عربات أحمر، وعمل دليلاً للضباع، وتوغل في سيناء زمن الاسرة الثانية، وأوصله بحثه إلى مشارف الوركاء، هو من قوَّض برج بلبل، وقاد ثورات الكهنة الصغار، وحلم بارتقاء سلم الآلهة إلى السماء، فلما ارتفع حجاب اليأس أمام رغباته، إنتهك سياج أحلامه المضلة ووصل الصرح في غيبس يوم سطر، إلى تعويذة رافقه خمسة قرون، وانتكأ إلى نافذة الصرح، ويكنى، قُربته إلى، هؤلاء هم خاصتي، وقد آمن الدهر في صقل مواهبهم الخاصة وجعاشي في عصور تالية جند من كتائب الفتوح، وهجرات الهالكن، لكن الأثر منهم لديّ ذلك الفتى الذي تكن في القرن التاسع قبل الميلاد، وقد خدم في المعبد البيضوي، وهو من قام بنقش مسلة العقبان، وترك النصور حيرى تنهش جثث القتلى، وهو من زين سقف صرح العظماء بمخالب صقور، ويؤبى فهارس الاعلام عندما كتبت منهمكاً بلّم شتات السلالة التي تسطت في الأرض، جرى أمامنا غلام بمشعل يتدفق لهباً، فجرت السنة النار خلفه في مشاعل حذاء مصر الأشجار الذي يطوقنا، وتوَّرت الأزهار الكبيرة المرتمية على بعضها، وتنحى عن طريقنا فتيان مسلحون بقووس واقواس ونبال، قبلنا أرضاً تبرق، وحولها تتراكم خشوف رضية، جلب لي قطيع الغزلان، أعراب من نجد، ظلوا يستقونها زمن ثلاثة أجيال، بحثاً عن فقرة في سلسلة الأسانيد التي تربطهم إلى السلالة، ولما فشلوا يربط حلقة النسيب، عادوا من حيث لفظتهم هضبة المر، وبدأ القطيع يتوالد، فنكتبت المكان باسمه، وبدأت في أوائل القرن الثالث عشر، تنشط الغزلان

إلى مجموعات وأمم، ومرة تاه قطع، فوجتته تحت نوافذ الصرح، وتجراً فعل فريض قرب مقعد العظماء، ومزق آخر يقريه سجادة شمسية، وجعلت الفرلان تتوالد في الممرات، والاقبية، وتحت الاشجار، فمكث راهب المعبد، يدق في الولادات، ويوصل إلى حل مناسب، أن يقوم الفتيان بشي سبع عشرة غزالة كل ليلة، عدا الغلات السبعة والاربعين نهاية كل شهر، والمائة وست عشرة بداية كل عام، أول نيسان حينما تتفتح الزهور، وتستيقظ الشهوة في الجذور الخاملة حيث يحتفل الجميع هنا، ويجددون تعارفهم، لانهم منهمكون طوال السنة بأعمالهم في إدارة شؤون الصرح والمزرعة. ويوصل ذلك الراهب، أن ذلك، لن يؤثر على النسبة العددية للولادات والهلاكات. إعترضنا حرس زنوج، تتدلى من أذانهم أقراط صدئة ويأيسبهم رماح صليبية، كملوا صاعدين، يتخاضعون بكرات حيوتهم، لمسوا لنا مرةً شيئاً يوصلنا إلى ما نريد، شمعوت رائحة شواء، ويلغضي روائع الأعشاب والجنوح المشتعلة، قل نفترق الآن إلى شوى الاحزان، سن هذا العرف ذلك الغني، وينفذ كل ليلة غلمان من المملوك، تسد الفرلان السبع عشرة، وتشوى، لا تخب، ولا سلخ، ترمي فوق السنة النار، وهي تمارح احضلها، وتراقب سيول اللعب حولها، ابتكر ذلك السومري الجري، فكرة استئصال غدد الشم عند المعبد، كيلا يلتهمون الشواء قبل نضجه، قل لاحاجة بما للفرلان، حسن ان يشهد العبيد الفرلان المحتضرة كل مساء، فهذا يضعف حواسهم، ويديهم على فقدان الامل والمشاركة، وبهذا نفل خارج قوس الخوف كفت عيون العبيد صافية، مستقرة على غثيمة اللحم، إحتس الدم في راس غزالة، فنفجر راسها، وتطير سُخفا جواريا، واسطفا عينا اخرى وسط الذهب، واشتكت سيفان اخرى بشدة حول سفود الحديد واستسلست للذة النار، واصدر الفحل الوحيد بينها صرخات ذبيحة، ثم سرعان ما انجنت رقبته، وانفج لسفنه الصغير، وجمدت عيانه بفعل النار، وخلفنا ورائنا حظة الشواء والعبيد المحذقن الى وليعظم، قل، على شرفة هذا الصرح، وقف جميع الاسلاف، ورفعوا ايديهم تحية لهذه القطعان الذليلة، وقد دامتهم جميعاً رغبة واحد، ان يفلوا غزاله في حالة احتضار الطي بنا انحر الى قطعان مائة، ارتدى بعضها على بعض، كانوا يلتفتل لاشئ، مات ينك، قال، وإلق كل شيء وراعه، فما جثت به لتطلع على صرح للمعان، وقبو النصور المعظم، فاليهما تكوننا خطانا الآن، غاب المعبد، وخلفنا الروائح، ولم تبق غير مشاعل تكشف موقع خطانا، كل يتقدمني بخطوتين، كلفاء عريضتلن، وقلمته قامة عملاق، وحولنا، من كل جنب، اختللت ظلالنا، وامتزجت ببعضها، فلم احد أميز فلي عن قله، كفت السنة الذهب المتراقصة، ثوبك وجوبنا، فتدأخل حيناً، وننفصل حيناً آخر، خلفنا جداراً شاهقاً، لتوسطه بوابة مظلمة، دفع بجمع يديه طرفي البوابة المعدنية، فاليها نفسينا وسط صرح كبير، ثقيب واجهته الظلمة، وقد اسدلت ستارته على نوافذ مظلمة ستلخر بشفونة باليد، نقلت عليها اقراص جلمجة شمعوت عطراً يأتي من الزوايا، ليكون عطر الهواء الذي سكن دهوراً هنا؟ لك ان تجلس هنيهة

على مقعد الصعر، حيث جلس من قبل سادة السلالة، قل ذلك، واشتر إلى مقعد صخري منحوت من أجزأ ابيض، حفرت في جبته الازاميل تواريح كثيرة.

قال، هنا، مُعد جذر السلالة، هنا القن أنليل رحله، لما هبط من السماء، وييده تاج أبيه وصولجانه، وعليه قلنسوته وقد إشرابت فوقها قرون وعل هائج، وهنا تَرَج سنحاريب بطلاً، ويكن لكلامش حزناً على موت انكيو، وهنا، انكا اسر العراق ورسم بسيفه ديماسة الشهير، لك ان ترى منافذ الريح المفلقة في السقف، وثريات الاضواء المنطفقة ابدأ، والمرايا المضببة التي تعكس اشباحاً تسامر أحلامها عصراً بعد عصر، مرايا الخيول الجامحة ومخالب العقبان والفؤوس الحجرية، ولكن كل هذا لاسمى له الآن، فاليك شعله النار هذه، ولي هذه، شعلتان ظلتا تكافحان إنطفاها منذ فجر السلالات، وتروا ان سرّاً بزيوت مقدسة تصل خفية من ارض السواد، وتلا جفناها نهاية كل قرن، قال، إتيعني فأتقدمك، أو إن شئت أتيتك فنتقدمني، وإن قبلت تقدمنا معاً، فمس طوقاً من الخشب في صدر الصرح،

مشرعت درفتا باب بالانتفاخ، وهز خشبيهما كأنهما لم تفتحا من قبل، وحطوا معاً نزولاً الى الدرج الاول من سلم حجري محفور في الارص الصخرية فضع الذهب تعرجات السلم والتواءاته، وفلق الازاميل العتيقة التي جمارعت صلابته، استأنف، لم تعد السلالة ان تخط الى طمأنينتها الأي قبوقد من أصلب الصخور، أمر الاجداد الاوائل حفرو، واشرفت على توسيعه لما بجمع شتات السلالة قادتنا خطى التردد والخوف والاسى، صمتاً تسع عشرة طبقة الى الاسفل، ظل سلم لولبي يؤدي الى الاعماق، فجعلت مشاعلنا تخفي نفقاً حالكاً، وتخلف ورائنا ظلاماً أكثر سواداً، فكانتا ننتقطع عما آتينا منه، وتستغرق فيما نحن فيه، فلا سبيل الى العودة، ولا مناس من التقدم، اغضى بنى السلم الى حجرة واسمة اجترماها خبياً، وهبطنا منحرباً من ثلاث درجات منحنية، وكلما مضينا صوب الماضي، كانت الجدران تندفع أمامنا بفعل النار المتوهجة، ويلتقم حلقنا نفق الليل، كأننا لم بفرعة اللحظة، ظلام يغلف ظلاماً، وسواد يلتحف سواداً، إن أردت، قال، استبدلنا مشاعلنا باخرى، اختمر زيتنا مند الطوفان، لايأس، فلك ما ترى، أنت ريان هذه الاوهام فقذينا بالنار جوع شعلتين مصطفتين، امتدت السنة الذهب فوقهما، وتركتا مكانهما شعلتين، ومضيئا، بهذا تضمن انت، ان لاتفطس الى الابد في هوة الزمن، كما أفعل أنا، وتقدمني ذراعاً، ساقودك هنا، لاسبيل الى غير ذلك، فقد الفت دروباً مظلمة مثل هذه، وإن لم تملأها قدامي، دروب

زرعت ورواة في الذاكرة، فهذا مضمار حفرة السلالة بعيداً عن انتظاركم أنتم البشر، ولي فيه خبرة لم يقبض لغيري امتلاكها، خيرة السلالة التي آلت كلها لي، واندفعنا نقاتل ظلاماً يهددنا، لكنه يترجع أمامنا، كلما هممنا التوغل فيه، فسلمنا النفق الى فضاء واسع، كشفت اجزائه السنة الذهب، وقاب أفقه وقبته، فضاء لانهاية له، حدوده الظلام والصمت، بلغت أرضه، بأجر مشوي بالنار أو الشمس، ولانوافذ له والابواب، فسد هواؤه، وظلت فيه خيوط غبار معلقة تائب أن تغادر الفراغ الذي تعوم فيه، بدا لي كهفاً واسعاً، زمانه الظلام، مفرق فيه معاً، كأن لا سبيل لانتشالنا، ففقدت احساس بالاتجاه الذي تقدمنا منه، هل حللنا فيه هبوطاً؟ أو إنشقنا فجأة من قعره؟ هل اجتزنا مثل اشباح مسخور جدرانه، أم تلمتنا قادنا احساسنا الدفين بالضللال الى هذا المكان. وجدت الحيرة تكثف قرواي، وبدا كأننا قرييين وبعيدين عن بعضنا في آن واحد، كما لم تكن من قبل، خيمت على القبور رائحة غريبة، رائحة العزلة والخوف والنسيان، وقاب عنا كل شيء، فكنا وحيدين وسط مناهة الظلام، قال إذا شحبت الذاكرة، فربما نفلح بالاقتراب الى جوهر الحقيقة، قلت. الا تكون حقيقة مضللة، انتظر أن ثمة حقائق هنا؟ اجاب، احل، إنها بالنسبة اليك، في الاصل، حقيقة تتكون على حافات الوهم، فاليك هي، واندفع ثلاث خطوات كبيرة جهة اليسار، وواجهني فاصبنا متقابلين وجهاً لوجه، بيننا شعلتان مترهجتان، تحجبان راسينا ووجهينا، تكلم وانا لاراه ولايراني، هنا ابتدا كل شيء، واستدار، وحض مبتعداً عني ثلاث خطوات كبيرة اخرى، كأنه يتسج حولي مزيداً من الاحاجي والالغاز وكأنه يستنهض شيئاً ضمر في ذاكرته، مكث واقفاً، وظهرة لي، والظلام، ينتظر أن نبتعد، فيمل حكماً بيننا، وجاعني صوته، إتبعني، وبدأ يعد خطاه، ثلاث عشرة خطوة باتجاه لا يمكن لي أن اتبينه، أكتا نخطو فوق سحب داكنة، وحولنا سيوف برق، وهدير رعد، أم كنا نمصر عباب بحر توحشت امواجه، أم كنا اسيري جاذبية تشدنا الى الماضي، وتبلعنا صوب بدء الخليقة؟، ثم كنا داهيين في فراغ صوب لاشي؟ تقدمت شعلتنا، فاضاعت علماً بكراً، أمرني، أن امكث بعيداً، قال، جميع الادعية التي كنت استظهرتها منذ التقينا بدأت تقيب عني، وكاني لم امض ثلاثة واربعين قرناً في إعدادها، هل افلح باستظهار جزء من تلك الالغاز، ما أراه في ضلالي ذاكرتي، أن تقف أنت، واتقدم أنا، وإذا خالفتني الذاكرة، فإن كل شيء يذهب الى غير ما جئنا من أجله، فامكث، حيث أنت، بلا هراك. وتقدم خطوتين بطيئتين متوحدتين، وأرتفع لأراعه الأيمن،

حامل الشعلة، الى الاعلى، فأرتسمت أمامنا صورة لوهم جديد اندفعت من صلب الصخر، وبدأت تتكون بفعل الضوء، ولما بلغت الشعلة مقدار ذراع عنه، تكتشف الوهم، فإذا به هيكل خالق أو مخلوق، قال، حالفنا الحظ، وعانقت شعلة الذهب، شعلة اخرى معلقة فوق هامة الكائن الغريب، وتوهجت أطرافها، وبدأت قطرات زيت تسيل على جبهته، فصدره، ثم بطنه، وتفرق نازلة فوق فخذه، من طاس مملوء زيتاً على تحت الشعلة أحسست أن الظلام الذي كان يلغنا منذ الازل، قد بدأ يتراكم ذاتياً حولنا، وتبينت شكل الكائن الموثق بسلاسل الى جدار الصخر، كائن ضخم، جبهته عرضية، ضامر الكتفين، عاري الجسد، بدا لي شفافاً، لكنه ذو نظرات قاسية، واحداً ضيقة.

وقد خيمت على حُيَّاه احزان ثقيلة، كان ينوء تحت العزلة والنسيان، وتهايا لي إنه سيطلق صرخة مختنقة في صدره، قال ومشملة يفضح أطراف ذلك الكائن، هذا اثليل، الجد الاعلى للسلالة، هو من أرحم دعائم الخوف بقوته، ويطحبل السلالة الى السماء أول من حدق الى الحليفة من عيائه، وهي تتكون بفعل لاحاجاته، عشق أن يكون من الارض واليهاء، لكنه، ركز هنا، ياساً من رجل حمل اسماء عديدة، كان يستبدلها، وقتما يريد، أترحاصيس، لو نوح، اوزيسدرا أو اتوتنا بستم، رجل التحولات، وحرابه الارض، اعتمد الخديعة فالعصيان، واعوته لذة البشر، فتمدى مجلس باهل، اعتزل اثليل، واختار المكان، وأول من فتح أفقا للماضي، فقبله كان الزمان حاضراً، أولئك الذين تناسلوا عن سيد العصاة، وتناثروا في ارض السواد ظلت عيائه محدقتي الى المجهول، مبهرتين بما يرى، وعبثاً حاول نسيان شراع سفينة ظلت تمخر أمام عيني في بحر من المياه، إرتد محثي خطوة الى الوراء، وقال، لتترك شعلته مضامة، ولتعلق صولجانه على ذراعه، كيما نخضب آماله التي بددها نوح، ولنمنحه فرصة اخرى يتأمل فيها شبح غريمه المبحر على سفينة النجاة، ويسان تحت الضوء متوشياً، الى السقوط، لكن القيود تشدُّ الى الخلف، وبعثت شعلة اثليل مزيداً من حلقات الضوء حولنا، فظهر أملس يشكل دائرة واسعة تطوفنا، فإذا نحن في قيود دائري كبير، ينتهي بقبة مقفولة بالأجر المسنن والى جانبي اثليل ثمة هيكل غريبة مفيدة الى الجدار، التفت الي، وقد بدا ضاملاً كأنه اقترف إنشأ لا بد من حصوله، واستغرقت عيوننا في بعض، كان ليس ثمة اتفاق تحد من أعماقها.

داهمني حين جرف الى العلم للذي قدمت منه، علم والخيلة، وفكرموز اللقي والرقم القديمة والطروس التي دونت عليها بدعاء الامم ثواربع

الغوف والياس والخذلان، واستبدل الجنين في لحظات برغبة حلت من حيث لا علم، رغبة مدارها فوق هذه القبة الكبيرة، التي تختزن أوهاماً أصبحت حقائق بفعل الخوف ورمال الصعراء ورياح الاصفاء المحركة التي تعصف بساعة تشاء، رغبة بلن التماهي في كل شيء والكون جزءاً منه، وإن تنكشف في اسرار هذا الملبى الذي طمرته عصور متعاقبة، وإن استلك قوة تفصلني عن كل ذلك، فكان شيئاً لم يكن، رغبة طلال يطفو فوق امواج هادرة، أو يغتض يستلناً بقرأ، أو يغيب في سماء مضلمة، أو يهرول فرحاً لصق غيوم حبابي بالطر، وبين نجوم مثلالته ويطل على الخليقة من على متعلية عليهما، لا تتعدى الى شيء سوى اللذة والمتعة، رغبة تكلل يسبح في لطفاء من الاثير اللامهائي حيث لا ظلام ولا خوف ولا ياس، اوقف سيل رغبتى، وقال، سيدي روية الاوهام، هذا حفيد ذاك لا في العرق ولكن في القوة، لنلق مغارة اليه، ودفع شعلته صوب للكلان الذي يجاور انليل، وتشتلت املنا، حياة رجل مفيد سلاسل من رصفية وغيبية ووسطه، وقد اكتمل بمردة صيد، ولغامي شعر جمده على كل جانب، وارسم على وجهه حلم صيد يعلم ما لا سمعه، والاشنات والطعالب، وتعلمين المياه، قال، لك ان تعدد متعدياً لانه رفض الموت، ودعني عشق الحياة، لكن عينيه تشبى امة اول من حلم بالموت، لانه اول من افترع التمرد على اسبابه، وصاح قواه، قل هرباً متخلفاً جوار الانهار والمستنقعات والاموار، تلاجه رغبة ان يكون سيداً لارض الطوفان، ولقد امضى قروناً يصور حوفه في بؤلة احزانه، ليفجر قواه الخاصة في حقول الشوك والمار الخروب، كان يلاحق بغيا يرتعن لذة على اعقاب المدن، ويستعمل لبراً من البردي لتبيد شهواته العنيفة، وكانت عيانه تمرقل خوفاً، كلما هضت امرأة تذيبها شوقاً الى فحولته المستعدة، وكنت سيول اصلاحه تسبقه حيث يرحل، هرباً من غضب الالهة، وبحثاً عن امجاد فسق، وهو من املاك قدرة ان تعصف بحضوره جميع الكائنات خوفاً، فراح يندم جيوش الافاعي في العصور المظلمة، ويختلي بنساء جامحات، وله في كتب التراجيح صفحات كثيرة، اخفاها النساخ، ولا يقرأها غير لولته للفسطاط وللملجنين الهلثين في الفرائب والتميرة، ولما انهكه الخوف، عك تليلاً، فليد الى صلب هذه العصور ولت تغترله الخليفة الى سهوم متواصل في اطلق الظلام وغيايب العزلة.

دهك من شرير الشواطئ، وصاحب الهذيان الكبرئ، واليك، من اشتق اسمه من عشيرة العقارب السامة، زوكاكيب الشبح المخيف الذي تكويرت اجزأؤه، وظلّ مصدقاً الى بيده رغباته، اول من شق عصا الطاعة، واستحوذ على قوى الشر وحلم يشعوب تركع تحت قدميه، واول من خلط بالدم المقدس تراب بلاد الرافدين، ترك ذؤابة النار المتراقصة تقترب الى عينيه اللتين جمدتا على المجهول، وهما تكافحان رغبات قيدها الظلام، تسربت النار الى طاس الزيت، وسالت قطراته على الانف والفم، زيت معتق ظل ينسكب بهدوء وهو يروي رغبات العقارب السامة، وتركنا خلفنا ثلاث شعل تصارع قواها، وقد سكنت في القبر لعة لنور والدخان، واقتربنا الى جسد متحفر يلمع وهماً في الفراغ، توهمت

انني استمع لصنوج حرب تقزع اللحظة، هذا يالح، سليل آتانا، قضى حزناً لانه لم يحكم لآلتي عام، اول من اجترح فن الحرب، واليه تعود سيول الدماء في كل مكان، ظهرت احلامه الاولى بصورة بروق غريبة تبهر جلأسه وسامريه، وتحول الى اوامر حرب في رؤوس قادته، وبظم قتال في حروب لاجدوى منها، ومرة قادته نزوة لان يقتحم بجيوشه سنون الجبال، ويخضعها لسطوة السهول صفيرة، عاد يائساً، مصوراً هزيمته نصراً، فاضفى على اسرانه الدفينة فرح من قتال فيالق الجبال وفرق السنون الصخرية الشرسمة كان الجميع يرتجف لعبث أحاسيسه الغريبة التي تفسد البيوض، وتكفل النساء، وتجمد اجدها النسرود فتركها صريعة سقوطها على جيف البشر في ميادين الحرب، وهذا، ياسيدي، ناظم الازجال، والاراجيز، وصاحب الطبقات وسير الوهم، أنزي الذي قوض صرح السلام الى الابد في هذه الارض، واوقد شعلة اضاعت عينيه الصارميتين فانبعث اللهب متضجراً حول جسمه، فدا كانه بانتظار حروب اخرى، وهذا زاكيزي، هو من حرب لكش، ونهب احبارها الكريمة، جيش الصعاليك في فرق لم تتعلم غير اناشيد قطاع الطرق، وتمتطي بعضها، قادها حذاء الانتهار، ثم استولت عليه رغبة ان يهجم خلل كتيبان الرمال، وفي اواخر عهده، هام بقيادة جيوش تهاجم ابداً لكنها لاتصارب، ظلّ يتقدم دون ان يبلغ اهدافه كأنها تتقهقر أمام رغباته، مثل سراپ متصل لانهائي، انكفا الى بلاده وقد القم صدره حقداً على لكش احد الكينة الحالي بمعابدها الشاهقة، فعاد يحارب نسيج اوهامه على مشارف لكش السعيدة، حطم جنده اسوارها، وخرب كهنته معابدها، واستوى قادته على كنوزها، واقتنص حرسه ابيكارها، وترك في ساحتها الكبرى شعلة لما تزل مشتتة. وهذا سرجون الذي سيع رضماً على شواطئ الفرات، وملا رتيته من نسيم الجبال، فاحاله الى مستنقعات دم، وتقدمنا ناحية جسده المقيد برزود صدته، صدته، فاستطاع ظله على الجدار. هذا ترام سين، وهذا اورنمو المحارب، واليك، انليل - باتي، البستاني الافاق الذي صير نفسه الهاء وذلك شمعي لبد المخادج، ويليهِ ناصربال الرجل المخيف الذي لم يتبسم ايداً، وقد جبلت صورة انفه مثل منقار عقاب، وقف وهو يهذي انفعالاته، وكأنه يزيج دهوراً من الخوف والرعب، وادار عينيه في فضاء القيو، المشتعل بالنار والدخان، والتفت الى، كانه لا يصدق وجودنا وسط عظام السلاطة، وكمن ينش بقايا من داكرة كسيحة، قال، واليك، امير العراق، بكوفيت، وذقنه المثلث، هو من جاء خلل صغارى موحشة، كانه لا ينتسب الى احد، كان الاخير، مستوفزاً، كانه في نزال مع

قيوده وامواج الظلام التي تطوقه، كانت نظراته قاسية، نظرات قديس حرم من رعيته، ومحباً ألقى قادم من المصور الوسطى، كانت ترتجف أمام نظراته جسور الكوفة، وتهرب سيول بخاري، وتختلط مياه دجلة بالنيل، وترتعد جيوشه العائدة من بلاد ما وراء النهر، وهي تقتتل على الضفادع والفئران والافاعي.

فرسلان أملاكهم الحنين إلى أمصار مهجورة، وأراجل أمضيت الأمل بعودة مجاريين أشداء يرممون أحزان السنين الطويلة. كان الأمير يثبُ تحت أحاسيس مجهولة تتنازع مثل نويات قلق غلغضة، وقد نبقت أعشاب سامة بين فضيه وأصابع قدميه وإبطيه، وغارت السلاسل والزود في عظام صدره ورسميه، وبدأ وكأنه يتوج السلالة المقدسة بعنف نظراته، وقسوة جبهته البارزة، وجواره سيفه وقد جرد عن غمدته، وبيانت عن نسله قطرات دم وابسة، ثلثت حولي، يميناً وشمالاً، فوجدتني في دائرة من هياكل غاضبة تحلق إليّ بفضول، لم أشعر إلا بالعيون تفتقر جسدتي، والسلاسل تقهقرتني، والجميع يندفعون إليّ من جميع الاتجاهات، ولم أملك غير أن أشد بقوة على شعلتي، متيقناً أنني لا أملك سواها، شعلة وهاجه تنير دربي، وربما ألق بها أن أغادر أقبية الماضي. كنا نقف وحيدين، صعبة هياكل تحلق إلينا، كأننا داهنا عزلتها الأبدية ونحن نطوي الدهور والمصور، وتجاوبت شعل النار، فأرداد توهج الضوء كأن ليس شمة ليل أو ظلام، رأيته يترنج تحت أحزان طفت على محياه، كأنه اقترب إثناء كان يتأملني، كأنني إمتلك سرّاً خاصاً به، كسر ذهنه، وقال، اظن أن الفجر في سبيله لأن يطل الآن نوره؟ كنت مأخوذاً بسؤال ينسج نفسه في رأسي، أين أنت من هؤلاء، حزناً وغاضباً ومرتبهاً نظر إليّ، وكأن كل ما شاهدناه لم يشبع مسامات الفضول التي أثارها السؤال، أنا، في هذه القيود الصائدة بين أنليل الأمير، قيود تنتظرني منذ قرون طويلة، بشئ لم أفهمه، وهو يخطو باتجاه البوابة المجرية التي أصبحت قربنا، قطعنا الخطوات الثلاث عشرة بصمت، ووللنا البوابة التي تقضي إلى سلم يقودنا إلى الأعلى، هممت بأن أضع رجلي على الطبقة الأولى للسم، فتسلل إليّ صوت خلل بوابة خشب مجاورة، أنين بشري يتصاعد حزناً مثل صوت ربابة جريئة، وذهلت واقفاً فقال مؤشراً إلى البوابة، دعنا من كل هذا، فانت ستكون راوية السلالة، أنت من سيخلفني، ولا شأن لك بالرعية، قلت: كيف؟ إطمئن تحقنا ديماس الأحران الذي إبتكره الأمير، ليس فيه غير خمسين ألفاً، أمضينا ليلاً للتعرف إلى السلالة، فلا شأن لنا بغيرها، أن ذلك يتطلب قروناً.

هيا، وبدأنا نرتقي درجات الصخر، والآنس المذهب يلاحقني، قلت، ألا نطفيئُ لسنة الذهب، فقد تمتد، وتأتي على كل شيء؟ إطمئن، قال، وهو يمد يديه فيمسك بيماني، وحرارة يديه البشريتين تتسرب إلى جسدي، حرارة يدين ثقليل بيدي أول مرة، لا تخف، ليس شمة ما يفضي عليه، فما رأيت سوى أوهم لا تحترق، إن الرائحة المتوطنة كغيلة باطفاء أية نار، وخنق أي ضوء. فأوقف تشابك الأسئلة المحيرة في رأسك، كنت أود أن التفت وألقي نظرة أخيرة إلى طرق السلالة، وحلفتها المنضلة المظلمة، لكنك شدت على رسغي، وبدد رغبتني الأخيرة، وواصلنا إرتقاء السلم، فوجدنا نفسي في حجرة صغيرة، ملئت جدرانها بكس ردي، أوقفني وقال سأطعمك على السر الأخير، إليك صاحب الانين المخيف الذي يلعج الاسماع أني تكون وحيث تكون، قلت: من؟ فاندفعت من زاوية مظلمة حياة رجل عار، كأنه إنبثق من صلب الصخر، شدت ذراعاه إلى صدره، ورما إليّنا بعينين غاشمتين، كأن لائل أمامهما، قال، هذ من أريك السلالة، ويأثني أدمى تاريخها، وهو من أود في الرعية السنة الخيل والجنون والتمرد، الشاعلي الذي اشاعت الرعية إنه يمتلك المعرفة، قيده ههنا، وأبطلت سحر عينيه الضالعتين، وشنت قواه، وأدخلته مع الرعية في مارثون، وبسببه تقوّم أحزاني، ولا سبيل إلا الإبقاء عليه كما هو، قلت ألقى نظرة إليه، قال لا بأس، ولكن حذار من العدوى ياروية الأوهام. اقتربت إلى الشاعلي كأن نجلاً ضامراً، كأنه قدم من عصور أخرى، اندفعت أصلاًه، وقد حفر على جسده كويماً بالنار أسماء السلالة من أنليل إلى الأمير، حاولت أن اضاعف الضوء، بأنارة شعلته، لكنني وجدت أن زيتاً قد نصب، أو أفرغ من طابسه، لكن جبهته بلنت متلافة، فياضه بالنور، جهدت أن أتين مصدر الضوء بين عينيه لكنني لم أفلح، وغلت عيناه مزروعين باتجاهنا، كأننا قدمنا من أرض خراب لا سبيل إلى إصلاحها. بدت لي سلاسله وحيقة وأينة، وكأنه يمتلك قوة تفكيكها وقتما يريد، خيل لي أنه يمس لي وحدي، قانلاً هذه، فشعرت أن شعلتي تنطفئ، ويتحول إلى سوط، قال هيا لا سبيل إلى الانتظار، فقد يداهدنا الضوء، وبدأنا من جديد نصعد سلالم الحجر، بقينا ندور صعوداً إلى باحة الصرح، لكننا، كنا نفترج متاعب لا تقودنا إلا إلى سلالم أخرى، سلالم تقودنا إلى الأعلى، وأخرى تقضي بنا إلى الأسفل، ونحن ندور حول قبر السلالة ديماس الأحران.

شباط - آذار ١٩٨٩

مشكلة الموت في الفكر الاسلامي

نقلم الدكتور احسان عباس

*

أسطورة بشرية استمرار الحياة بعد الموت ، وكان قد
معنى - كاخيه المائي - إلى نيل الحور على هذه الأرض ،
بما أثبت له أسطورة « لقمان وأسنور » أن لا خلود ،
أثني بالنسب واستسبب الأمر الواقع ورأس في مثله العليا
سادى العصر والشجاعة واتصحية حتى أصبح لا يحسب
حسابا كثيرا لما وراء العناء ، وتكاد تلمح أنه بقوة هذه المبادئ
أن بعد يهتم كثيرا بالقوى غير المنظورة - باستثناء الدهر -
ناجوي يحز عن أن تقتل مائط شرا في الأسطورة ، والحن
هذا في الفكر - مدعة ولكنه لا نفسه ، وليس معنى
هذا في الفكر - خائف العيلاء وأجن والقوى الشريرة
مادى - حقيه بالدهر بحدده اصعب منه

« من ثم كرس الفكر في الفكر ، وفي أعين ما
سحق الحياة - مدعة - هي الصراع بين الأسس
وغيره - مدعة - من شجاعة في تلك العنصرية
شعر من - مدعة - من مصر ، أي إيمان الإنسان
أن إلهه قد كتب عليه لم يجرمه الشعور بالقوة - القوة
على الحياة - وفي ظلم نظم الشعراء الجاهليون أروع
اشعارهم في اللذة وجب الحياة وحب ، بطبيعة ومزجوها
أبى صبق على « الكتل » الذي ينقص من أيديهم كل ليلة
[أرى أعيى كرا ناقصا كل ليلة ...]

وكانت أشد اشعارهم أسمى حين يحسبون أن « القدرة
على الحياة » لم تعد من نصيبهم وأن الهرم قد اقتاتل تلك
اعود يسلم اصحابها إلى العناء ، ولم يقصر الجاهليون
تعزيم على موت الحيوان القوي ، بل ازدادوا أمانا بمره
الموت حين نظروا إلى فناء الأسنن لقوي أيضا ، مثل :

أهل الفونرو والسدير وبارك والقمردي الشرفان من سندان

وكانت القوة بدوهم مرادفة للعزل ، فلم أسلموا
أصبحوا يمزون بموت الإنسان العاقل - لا القوي -

وهناك شيء واحد يتصل بالبدائية المحضة في عقيدة
الموت عند الجاهليين وذلك هو شعائر النوح لطبيعة العسية
التي كانوا يؤدونها للميت ، ولا شك في أن هذه الشعائر
وإن احتفظت بظاهرها اسدائي - فإنها كانت تمثل معاني

الأدب الجاهلي إلى أن عرب الجاهلية كانوا قد
بشعر - اتخلوا نحو الموت نظرة رواقية تقوم على الصبر
والرضى والبصحية دون تأفف ، وأن مقاس اقوة كان قد
وصح لهم المرقع الواسع بين الإنسان والدهر - ولما كانوا
يعقدون أن القوة هي الحكم الأوحى في كل جماع ، سهل
عظيم أن يعبثوا بضعف الأسس وأخبروا إله الدهر ،
فذهبوا يعززون عن العناء بصير الحيوان القوي ، كلاسد
والثور وحمار الوحش .

وهذا الموقف من الموت يصر - مدعة - من
الحقيقة ما حقيقته الأولى فهي مدعة - مدعة -
لها الآية متعددة في نوح وحده - مدعة -
الدهر تعرفهم الاسلام منع اعين - مدعة - لا
لا تتعجب لاحد مدعة - ولا الاحد مدعة -
الحقيقة - مدعة - فهي أن قسعة الموت - مدعة -
على مدى ربيهم بقرى والنفس - مدعة -
وهو رقي فكري ونفس طريح فيه الخيال بوهم وكرم
حدود امداده ، وفاش مقيدا بجماعات النظرة المحدودة ، وسحتها
الضيق - وربما كان ذلك الرقي وليد بعض اعصر للعلاقة
اقتالمة بين الأسس والأرض - ذلك المطلق الذي يرمز
إليه قول امرئ القيس :

ألى عرق الترى وشجت عروفي وهذا الموت يسلي شبيبي
ورما كان وليد العاطفة البحتة التي ترى في الحياة
المدعة - مدعة - عدم المضي - ومهم تكن انصرق الترى
أوصت اجهلنى الى ذلك ارنى - فلا شك يوم في تلك
مراله العقدة وابسه اعدوا - مدعة - انصره انه -
حين راوا الموت حصة كرى - مدعة - في نصر يسدتي
مدى - حقيقة عارسة يحتاج إلى برهن - والمداني ينكر
احتمال الموت ولا يدور في خلداه أن الإنسان حيوان هابل
لموت بطبيعة تركيبه - ولو رجعا إلى أقدم الوثائق من
تاريخ مصر لوجدنا أفكار مما سموت حتى أن بعض « أموت »
لا ترد في نصوص الأهرام إلا سلبا أو حين تطلق على عدو ،
لأن المصري أبى منذ البداية أن يؤمن بأنه يموت ، أمسا
ابجاهلي فقد ابتعد كثيرا عن هذا التفكير واستعنى مس

وإن يتفق كل المتصوفة مع الغرالى في ضرورة الخوف من الموت ، بل نجد ابن عربي مثلاً يرى أن عدم الخوف من الموت أمر واجب ، لأن الموت تعريق لا انقضاء فهو لا يصيب من إلا صوراً المحسوسة - أي الأجسام - فإن فنيست الأجسام بقيت في صورنا العقية . وعلى هذا الأساس يرى ابن عربي أن الخالق يولي للأبدن مركباً (جسماً) من جنس دار النقاء ، لا يمكن أن يصيب أجزاءه تعريق . ولما تغلب ابن عربي عقلاً على فكرة الخوف من الموت تغلب أيضاً على الخوف من العذاب حين استنتج أن نار جهنم ستنطفئ وتكون نعيم أهلها مماثلاً لما وحده إبراهيم حين ألقي في النار .

والأخوان الصفا رسالة في ماهية الحياة والموت تأتت
على فكره واحدة هي « أن موت الجسد ولادة للنفس » ،
وقد سلم أخوان الصفا بأن الأحياء جميعا يكرهون الموت
ويحبون الحياة ولكنهم رأوا في الموت حكما ربيعا لانه
الصانع الوحيد لعوده النفس إلى ربها ، بل قالوا انه منية
من الله لانه « مس لحياة الابد » واتحدوا في عبادة
الرسالة بجانب التصوير والتمثيل . فنجبا مثلا الجسد
بالسقية ونفس بالملاح والأعمال الصالحة بالصناعة وحيثما
حر شهوا انديا نايدان والأجساد بالحيصل والنفوس
سابقة أي الحشرات بانوسان ، وكانت نظرتهم أي الموت
مريحا من الدين والشعر والفلسفة القديمة .

الى أدراك حده « الإنسان حي ناطق ميت » - وتمام الحد بكلمة ميت يحصل الإنسان لعامل يطلب كل ما يتممه ، اي يطلب الموت .

(٣) ظن بعض الناس ان في الموت انا ولكن الالم لا يكون الا للحى والحياة لا تكون الا بوجود النفس فذا فارتقت الجسد بلا انا (هذا هو اليرمان الذي أورده ابن حزم ايضا يشيب ان الموت لا انا له) .

(٤) خوف العقاب ، وهذا ليس خوفا من الموت ، وفي هذا الموطن لرى كيف ميز مسكويه بين نوعين من الخوف ، خلط بينهم الزهد من قبل - ويرى مسكويه ان من خاف عقوبة ، وجب عليه ان يحترس من الذنوب ، ولا دواء لها الا طلب الحكمة .

(٥) الحزن على ما يحدث في الدنيا من ملذات وأهمل وولد ، وليعلم من يحزن على ما يخلقه ان الانسان كائن ، والقائن فاسد ، فاذا أحب ان لا يفسد ، وقع في تناقض . واد توقيت قليلا لمعبره بين موقف مسكويه أولا وموقعه اخيرا من مشكلة الموت ، فانا نحدد قد حصص لمعبر في نظريته اعسقيه .

ولقد توصل مسكويه الى بعض امور مهمة في الدنيا حين قال : « ولو لم يمت انسانا وآبوا من يمته الوجود اليه ولو حاز ن يبقى الانسان لقي من تقدمت ولو بقي من تقدمت من الناس على ما هم عليه من التناقض ولم يموتوا لما وسعهم الارض » - وعنده العبارة - تكامل نصها - توصلنا الى المنهج الذي كان يريها عمر بن الخطاب .

سيفنا الى الدنيا فلو عاش اهله معنا يوم من جنة وذهبوا بملكها الا في تلك سنان وفلوقها الماضي فرائس لا ولا فضل فيها الشجاعة والى وصبر الفئول لا يقد شجوب

وقد تأثر المتنبي في نظريته الى مشكلة الموت بالتعديرات العسية المختلفة ، وحاول عصم ان يسيج منه الى اساس من ثوبه

تمتع من سهاد او رفاه ولا تعلم ترى تحت الوجاه فان ثلاث العالين معنى موى معنى انتباهك والنام

وهذا اعتراض محض لان ثالث العالين - وهو الموت - ذو معنى لم يكشف منه المتنبي ، ولا ريب ان المتنبي يمت اوتي من بصره شعيرة كان من ادق من تناولوا مشكلة موت ، ومن اطرب آرائه فيه انه شيء ضروري ، لا لانه ولادة للنفس كفاى احوال الصفا ، وانها لانه هو مقياس اعضائى في الحياة ، فلولاه ما كانت هناك قيمة للشجاعة

مصادر البحث : ١ - نيا هذا الدواوين الشعرية

- ١ - رسائل فلسفية لابي بكر محمد بن زكريا الرازي .
- ٢ - حيلة عوم آديع للمواي - ٣ - تعويى لحكم لابن عربي
- ٤ - رسالة في هل ابوت انا ام لا - لابن حزم الاندلسي
- ٥ - (ابواس والشواهد الوجيعي ومسكويه - ٦ - المناصيات للشيخ جدي . ٧ - رسائل احوال الصفا - ٨ - تهذيب الاخلاق بمسكويه .

والكرم والسجده والعفة .

والكلام عن المتنبي يؤدي دائما للتحدث عن اميرى ، فقد تأثر ابو العلاء خطي المتنبي في بعض فلسفه المعالقة بمشكلة الموت . فجعل الموت مقياسا للفصائل في قوله : ان لنايا ابوتنا حجة شرحت فصل العطايا لغال واجواد والفرق بين الشعيرين ان المتنبي اصيل الى التاثير مسكويه بينما مال ابو العلاء الى وجهة اخوان الصفا . وينتج مسكويه بفلسفته الاخلاقية اتجاهها اجتماعيا ، اما اخوان الصفا فنظرهم الاخلاقية قائمة على الزهد . وهي النظرة التي تضم فلسفة ابي العلاء في الموت ، ويسى قوله : خلق اساس بلمه فصحت امية يحسبونهم للتفاهد

الا برحمه شعيريه لعبارة مماثلة وردت في رسائل اخوان الصفا وقد أخذ ابو العلاء بالنظرة الزهديه التي لرى الموت اكبر دليل على مجر الانسان ، وضعفه ، وانه يحب ان يطامن من خيالاته ويعرف قدر نفسه ، كما أخذ من الموت عبره دلته على تعاهة لقيم في الحياء وضرورة ابرهسد فيها . والحق ان نظرة ابي العلاء للموت تجمع مؤثرات من نواحي متعددة . فمبها بلوح الجمع بين ابوت وانعطية كما في انظره المسححة وذلك في قوله :

دع ان لا يشغاه الله من هين يسكني على بجله القتلون هابلا في عقاب الذي ابداه من خطا فلانا نلوس من سقم عقابيه لا

وبهذه نظرة اخوان الصفا الى ان ابوت ولادة بلخص الانسان من سر العبد ، ومن ذلك قوله :

يسى ان من يد العبد اسرى اخبوهوم اني خلصت من الاسر ويجعل في هليسته ايض لمحات من اثر الراوي :

ولا اقوم اذا الاتحاد بل رجلا يفضى السمر وما بفك في بحر وفي شعوره ترجمة للحديث « لو تعلم انبهايم من الموت ما يعلم ابن آدم » اكلتم منها سميت « وذلك قوله :

هل تعلم اطير القواوي ملكها ام لا يصح ثلها الكفار بوابها شعرت بها هو كائن لم تصفد لفرافها الاوكار

وعند عمر عن ان الموت راحة للخصم ، ورجعة للروح في قوله :

وروح النفس اشبهت طائرا اطير لها عذبا تقبر هنيئا ليجسي 131 ما يستقر وصلو لنعمره في العفر ولست ابالي اذا ما بيست من دله القبر او من حفر

وهو يعرج بين امثل الاعلى الجهلي والمثل الاعلى الاسلامي ، فيتعزى بموت الحيوان القوي ، ويدرك حقيقة الموت في فتاء الرجل الصالح ، وهو ايضا كالزهاد ، يتصور الموت معاقبة ، ولكنه لا يرحب كثيرا به .

هذه هي التعرط العامة للمشكلة ، لا من حيث رجوها في الادب وصداها في جمعية الجماعات ، بل من حيث هي مشكلة ذات مقام محدود في تاريخ الفكر الاسلامي .

كلية الخرطوم الجامعية احسان عباس

- ١.٢ اجلاء اميرين
١.٢ عينا بن وكس وكورداد وكس
١.٧ بولج-لاسيما بن تنظيم البريد
على ان هذه النصوص والاحداث القليلة ، ان صحت ، فلا تكسف
محاسن الكتاب الكثيرة ، ولا تمنع ان تظل للكتاب قيمته الكبيرة ، ولا لاهم
الحسناء دائما .

عارف ابو شقرا

اسما لجبل لبنان حينئذ (وفي ص ٥٢ ورد ذكر جبال الدروز على اعتبار
انها جبال لبنان) . فلو قيل - نوره جبل حوران او نوره الدروز في
جبل حوران ، لكاف الدلالة اصح في الكلمتين كليهما .
« - البقاغ ارضي لثانية : جاء في الكتاب « ان البقاغ ارضي لثانية »
وذلك المشايخ الجبلاطية . اما كيف صار ذلك السهل ارضا لبنانية ،
وكيف تملكه المشايخ الجبلاطية ، في اي زمن ، والى اي حد ، فلا ذكر
له في الكتاب .

ان قري البقاغ شرقي الليطاني وقرية ، من جسر عنجر الى جسر
برغز ، حولها والى الشام الى عبدة الشيخ علي جنبلاط ملاجل محل كبير
قام به الشيخ نحو الوالي . وقد ظلت تحت تصرف الشيخ علي متوارسة
في اقله (٦) حتى وفاة سعيد بك جنبلاط سنة ١٨٦٠ . ولم يشأ
الشيخ علي ان يستقل بهذه الغنيمة ، بل اراد ان تشاركه فيها العشائر
الدروزية التي جعلت تتوافد عليه للتنهية بما تم له . فقدم فريزي جيجيني
وكامد آل عماد ، وفريزي ميتة وسوامية جيجيني آل نكد ، وقرية فزة
آل ابي علوان ، وقرية الاخضر آل العبد ، وقرية شب الباس آل عطاالله
وفريزي قبر عيسى والمصورة آل تلحوق . وبقي في حوزته سائر قري
السهل وهي خمس وعشرون . ولهذا تفاصيل يجدها القاري في كتاب
الحركات في لبنان ص ٨١ وما بعدها .

٥ - جاية المال لشيفي العقل .

جاء في الصفحة ١٢ ان الامر بشيرا ارضي رجال الدين في لبنان ...
فجبري لشيفي العقل مالا خلاصا قدحه لهما وجمعه من جميع رعاياه الدروز
والتنصاري على السواء . مستتما في ما ورد في المحفوظات اللبنانية في
التصل الوطني . انه لم يعين المحفوظة التي تنص على جاية ذلك المال
الذي لا عهد للناس بجاية مثله .

اما وقد ذكر مشيخة العقل فقد كان حريا به الا يكتبي بذكرها في
ايام معتنها ، حين ثبت الامر بها فانضمها بقسمها مشيختي بعد ان
كانت موحدة في شيخ واحد ، وبخاصتها لافانيل الحزبية والفريسية ،
بعد ان كانت فوق هذه الاعتبار الزمنية . ليته ذكر الشيخ الذي كان
الامر يبالغ في توقيفه ويقدمه في عصره على كل رئيس ديني بلبنان ، حتى
لذا لقيه في طريقه انذاك كان الامر يترجل ويتقدم فيقبل يده .
كان حريا بالذكور رسم ان يذكر المشيخة - على الاقل - كما ذكرها
هنري غيز (٧) فنصل فرنسا ببيروت في ذلك العهد .

٦ - نصوبات مطيحية ولقوية
الصفحة خطأ

صواب	خطأ
٥ بدين ومماطور	٥ بدين ومماطور
٧ أسرة بني حسن	٧ أسرة بني حسن
٩ الفعيلة والسلوط	٩ الفعيلة والسلوط
١٠ أبو زيد الهلال	١٠ أبو زيد الهلال
١١ يوفي	١١ يوفي
١٥ اتصال بعلبها	١٥ اتصال بعلبها
٢٢ احتشد بعضا من الشبان	٢٢ احتشد بعضا من الشبان
٢٨ جماع (يكسر العاء)	٢٨ جماع (يكسر العاء)
٢٩ فصر السوء - نصبح اليه	٢٩ فصر السوء - نصبح اليه
٢٩ تليا	٢٩ تليا
٤٠ اذا انقضى الامر لذلك	٤٠ اذا انقضى الامر لذلك
٦١ نزل وجهها	٦١ نزل وجهها

(٦) توفي الشيخ علي جنبلاط سنة ١٩٩٢ هـ ١٧٧٨
Henri Gys. Tome 2 P. 70-71 : Beyrouth et le Liban



مصادر الشعر الجاهلي

للدكتور ناصر الدين الاسد

يحمل الشعر الجاهلي اسمى مكانة واسى منزلة لانه تبع العساحة ،
ولانه يمثل النفسية العربية في صفاتها وصدائها وسجوها ولانه يوضح
حياء العرب الاجتماعية في حقبة غامضة من الزمن .

والشعر الجاهلي نتاج عصر يصمم غيابه انعموش ، وتكافؤ في افقه
سحب اشك ومن اجل هذا لارت حوله مشكلات اضطدمت فيها الاراء
واحتدم الجدل وظل كثير من نقاده في اتهام دون ان يتصدى لها باحثه
او بدوسها عالم حتى يمشى اليه لهذا الشعر الكاتب العربي البحالة العام
الدكتور ناصر الدين الاسد - اندي تقدم بهذا البحث لجامعة القاهرة ،
عاليه يوحة الدكتوراه بتقدير ممتاز . فاصاء الجواتيا المظلمة ، وتكفى
انصار المراكز على انروا الصفة ، ووصل الى نتائج لم يصل اليها
باحث منه .

قدم الكاتب بين يدي بحثه تمهيدا تناول فيه طبيعة شبه جزيرة
العرب من حيث الارض والمناخ والسكان وقسم اهلها الى طوائف وتدون
نظام القبيلة ووضح علاقة العصر الجاهلي بما قبله وما بعده واورد الآراء
القراءة التي تسولته . وحلص من التمهيد الى تصنيف بحثه الى خمسة
ابواب يضم كل منها عدة فصول تحدث في الاو عن الكتابة في العصر
الجاهلي وفي الثاني من كتابة الشعر الجاهلي وتدونه وفي الثالث من
الرواية والاسماع وفي الرابع من الشك في الشعر الجاهلي وفي الخامس
عن دواوين الشعر الجاهلي . وحجم بحثه شتت لمصادر والمراجع التي
استقى منها مادته واربعة فهارس للاملام والامكان والكتب والشعر . ومن
المسر على في هذه الكلمة ان الحص ابواب الرسالة ، واسجل اراء
الكاتب حول كل مشكلة ولكي اخبر ناخبي وفيها الكتابة في العصر
الجاهلي ، وتدون الشعر الجاهلي ، واترك قضية الشك في الشعر
الجاهلي ليطلع عليها كل من في نفسه رغبة في هذا الشعر ، ولمس جهد
الكاتب في هذه المسألة فانذات والدلة التي اوردتها ، والاستاذ الذي
مدحها ، والكتب التي لخصها . لقد كان السائد عند دارسي الادب
الجاهلي ان العصر عصر امية وجهالة ليس بين اهل من يحسن القواعد ،
او يعرف الكتابة ، ولكن الكاتب اثبت بما لادع مجالاً للشك ان العرب
كانوا يكتبون في جاهليهم بالخط الذي عرفه المسلمون قبل بزوغ الاسلام
بثلاثة قرون وان كان من الطبيعي الا يفهم من هذا انهم جميعا كانوا
يكتبون ان يوجد في عصرنا الذي يعيش فيه من لا يكتب . ومن الادلة على

معارفهم بالكتابة القوش التي اكتشفت بالخط العربي في القرون الثالث والرابع والخامس لنبيلاد . وقد صور الكاتب هذه القوش : وفصل الكلمات العربية التي تسميتها . ومنها الرسائل التي يمت بها رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى القوش عظيم القبط في مصر وإلى الخلفاء بن سوري وإلى النجاشي في الحبشة والتبث أيضا أن انصوب في العصر الجاهلي كانوا يقرءون القبط والشكل والإسماء . وساق الكاتب الأدلة المتتابعة على شيوع الكتابة في الجاهلية ووجود عدد من الملحنين ومن ذلك ما ذكره البلاذري صلا من اوراقه انه « كان الكتاب في الاوس والمزج قليلا ، وكان بعض اليهود قد علم كتابة عربية وكان يسمي الصبيان بالمدنية في الزمن الاول فجاد الاسلام في الاوس والخزرج عدة بكتوب » . وذكر الطبري انه « حين نزل خالد بن الوليد الانيار وأهم بحسن العربية ويثمنونها » . ومنها ما اوردده السموذي من ذكر أسماء الذين كتبوا لرسول الله صلى الله عليه وسلم وتفسيرهم الى مئات ، فله تكتب ما يعرف من أموره وحواله وثانية تكتب العقود والمعاملات وتنته تكتب اموال الصدقات .

ولم يكتف بعض العرب بمعرفة الكتابة العربية وحدها بل دهمه دوافع معيشية وفكرية الى تعلم الكتابة في لغات اخرى غير العربية . واوضح مثال على ذلك الشاعر الجاهلي عدي بن زيد العبادي الذي تعلم الخط العربي ثم انقلبي فصار المصحح الناس والكتبهم بالعربية والعارسية ثم التقل الى بلاد فارس فاصبح كاتبا بالعربية و مترجما في ديوان كسري وكذلك الشاعر لقيط بن يصر الانادي الذي كان كاتبا بالعربية ويحسن الفارسية ومن اجل ذلك كان مترجما في ديوان كسري ، اما الابنية التي وصف بها القرآن الكريم العرب في حاجتهم في قوله تعالى « وقل للذين اوتوا الكتاب والاميين اسمعوا وقوله » هو اندي يص في الاميين رسولا منهم ٢ فهي الابنية الدينية لا الكتابة ولا العلم بمعنى انه لم يكن لهم قبل القرآن الكريم كتاب ديني ، وليسوا كأهل الكتاب والنصارى الذين كان لهم التوراة والانجيل . ومن الأدلة التي ساهم الكتاب لتأيد رأيه ان القرآن الكريم قد وصف قريشا من اجل الكتاب بالامية في قوله « ومنهم امييون لا يعلمون الكتاب الا اماني وان هم الا يظنون » . فقول الذين يكتبون الكتاب بأيديهم ثم يقولون هذا من عند الله ليشرخواه ثمة قليلا ، فقول لهم مما كتبت ايديهم ويول لهم مما يكتبون » . ومعرفة العرب بالكتابة تصل بنا الى تدوين الشعر الجاهلي .

والكتابة الشعر الجاهلي ذات ناحيتين : الاولى الناحية الضيقة التي لا تعدو مجرد التقييد والثانية الناحية الواسعة التي تعني التدوين . وقد اورد الكاتب على الناحية الاولى طائفتين من الأدلة احدهما عقلية ، والاخرى صريحة في نصوص مباشرة ومن الادبي .

١ - ثبت ان القبط في العصر الجاهلي كانت تقيم عهودها ومواثيقها فعين الطبعي ان تقيده شعر شعرائها . ونحن نعلم منزلة الشاعر في العصر الجاهلي .

٢ - اذا كان الشعر الذي يسجل مفاخر قبيلة له قيمته عند اهلها حين قال له اعظم مكانة عند الشاعر نفسه الذي لا يتكسب بمسحه

٣ - ليس من المعقول ان تظل التعقيد عند اشاعر حول كاملا يسجل فيها نظره وفكره ويحور مع الفاعل دون ان تكون مقيدة امامه .

٤ - الشعر الجاهلي حافل بلغة الكتابة وصورها .

ان الطائفة الاخرى من الأدلة فكمي بإيراد واحد منها . فقد ورد ان اسمعان بن الحر ولي بعض الأعراب نائب احيوة معا لي البرية فصاد الاعرابي حب فبعت به ابي اسمعان وكب اليه :

جبي المال مصلح العراج وجبوتي

مقطعة الادان شعر السواحليين

رعين ارسا وانقل حتى كاتما

كساحن سلطان ثياب ابراحل

ان تدوين الشعر الجاهلي فقد ربط الكاتب بينه وبين التدوين اعوام لعموم ياميدوه جزءا من كل فنبذا يتدوين الحديث والفقه واتجهما تدوين التفسير ثم وصل الى تدوين المعاني واسرة ، ففي كتاب المعاني كان الكتاب يعرضون لذكر العرب النحاليين ويعضوب القول في سبب ارسول الكريم واحبار مكة وقريش كما تشتمل هذه الكتب على كثير من اشعر الذي قاله الشعراء الجاهليون والمحمرون وكذلك اعدد انقروص على الشعر الجاهلي وكلام العرب في تفسير الفاظ القرآن وفهم معانيه . وقد ذكر الكاتب عانى من علماء اشعر الجاهلي وهما اسو عمرو بن اعلما المتوفى سنة ١٥٤ هـ وحمام ارواة الموي سنة ١٥٦ هـ . وقد انتهى الكاتب الى ان اشعر الجاهلي كان مدونا في القرون الاوون الهجري ، وان العلماء ارواة في القرن الثاني قد وصفهم بعض علماء مدونات لار رواية اشعر الجاهلي قد تصمت من الجاهلية الى عصر اسدوي القلي في العرب اشاني الهجري .

وعلى هذا السبق من تفصيل اسائل ، وتوضيح الجوانب ، وإيراد الأدلة ، وتوضيح الآثار ، وما تشتملها وترجيح رأي على آخر وذكر الخدمات وترتيب النتائج ، يضيء الكاتب في كل الابواب عارضا تلك الحقائق الحميمة في اطار من الاسلوب الشرق والبيان الرصين الذي يمع عن ذوق اصيل ، وثقافة واسعة

واوله ما يتنصبي الانصاف ان اذكره فلدبر الجهد القضي الذي بذله الكاتب وهو يعوس في اصناف المراجع وطون الكتب يستخرج منها ما يؤيد رأيه ، ويدعم حجته وقد أرتب مصدر اسحت ومراحه على ١٢٠ بين مطبوع ومخطوط .

اما الامر اشني فهو ان اعلم الذي قام به الباحث اكبر من ان يقوم به شخص لصعوبة ماله ، ووفرة طرقة ، وعجيب ان تكون لسدي الكاتب تلك القدرة على التصير والجلد طيلة اربعة اعوام .

الامر اسان . ان الكاتب قد صا الى نتائج علمية غنت الطريق امام الكثير من الدارسين ومع ان هذه النتائج قد وصل اليها الكاتب من طريق البحث والاستقصاء فهي آتية بالاكشافات .

الامر الرابع . ان الكاتب الزوم منهجا علميا قوما جملة يدمع الرأي بالرأي ، ويستقري الأدلة ، ومنع النصوص ويرد على كاتب من كلامه كما حدث وهو مناقش آراء ابن سلام .

الامر الخامس : ان الكاتب قد اصاد كل اجواب المظنة في افق العصر الجاهلي ، ووضح كل انواحي المصاحبة التي تكتنف اشعر الجاهلي ، ولا يسع التائد المختص الا ان يقرر للكاتب عمه الجبار في حدة تراثه العربي القديم الذي يعتز به ويبغى بروحه .

كامل السواحلي

القاهرة

مصطلح السرقات الأدبية والتناص

بحث في أولية التنظير

رامي أبو شهاب

شكل ظهور التناص في الدراسات النقدية الإنشائية الحديثة دعوة للنقاد العرب للبحث في أسبقية الوجود لهذا التنظير الجديد في التراث النقدي العربي، مما أعاد إلى الوجود قضية السرقات الأدبية، وفي الإطار بدأ حوار مقارن بينها وبين التناص. فهل هناك من وشائج حقيقية بين القضيتين؟

إن خصوصية هذه الدراسة تقوم على محاولة استنطاق القضية، من خلال أبرز النصوص الناطقة باسم هذين الموضوعين في قراءة مقارنة، تعمل على تظليل مساحات الخطاب النقدي القديم والحديث، وإيجاد اللغة المشتركة في المعالجة النصية.

● إن التساؤلات التي بدأ منها البحث، كيف يمكن لنا ربط هذين المصطلحين، مع أن الفارق الزمني بينهما شاسع جداً؟، فمصطلح التناص بدأ بالظهور تقريباً في الستينيات، بينما كان الحديث عن السرقات الأدبية منذ القرن الثالث الهجري كموضوع نقدي له حضور و بروز في الكتابات النقدية

العربية، مما يعني وعيًا أوليًا بقضية التأثر والتأثير بين النصوص، وقد حددها الدارسون العرب القدامى في مستويين، هما:

- سرقات المحدثين من القدامى.
- وسرقات المعاصرين من بعضهم.

يرى الدارسون أن انشغال العرب بهذه القضية، كان ينبع من مساحة ضيقة محدودة، تقوم على الانشغال بقضية الابتكار والخلق الشعري على غير أصل سابق، مما أوجد الإدانة الأخلاقية في سطر الشاعر على إبداع غيره⁽¹⁾، ولكن صاحب هذا الرأي أغفل النظرة النقدية التي بنيت على أساسها السرقات، وهي العودة إلى النص، باعتباره البنية الحقيقية لهذا الموضوع، إذ سبق التطبيق التنظير، كما يقول عبدالعزير حمودة⁽²⁾ وبناءً على ذلك فإن النقاد القدماء، كانوا يجدون في النص كتلة لغوية ودلالية دائمة التحول والتغير، مما أوجد قابلية تغير النص وحركته وإعادة تشكيله، وهذا لا يتعد كثيرًا عن تنظير جماعة التناص الغربيين.

المصطلح في التراث العربي

جاء في لسان العرب تحت مادة سرق: «سرق الشيء سرقة خفية، واسترق السمع أي استرقه سرًا، والاستراق: الختل سرًا كالذي يستمع، والكتبه يسترقون من بعض الحسابات، والسارق عند العرب من جاء مستترًا فأخذ ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس ومستلب ومتهب⁽³⁾».

ووجدت تحت باب نصص نصص النص رد الشيء، ونص الحديث ينصه نصًا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، وقال عمرو بن دينار: «ما رأيت أنص للحديث من الزهري، أي رفع له وأسند، النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها⁽⁴⁾» ونلاحظ من خلال هذه المعاني، أنها تركز على بؤرة واحدة هي المرجعية، أو الأصل للشيء، وفي الثاني نجد المقابل الذي يتمثل بالفرع الذي

يعود على الأصل، فنحن نجد في السرقة «الأخذ» وهذا الأخذ يرتبط بالخفاء من الأصل، وفي نصص نجد الفرع وإسناده للأصل، ونجد أيضاً أن من بعض المعاني ما يرتبط بالحديث، ورد هذا الحديث لأصله وهذا يقترب من الفضاء اللغوي للنص والبعد الدلالي المصاحب له، إذ يلاحظ في المصطلحين حركتان: واحدة للداخل وتمثلها السرقة وهي معنية بالخفاء وحركة للخارج، ويمثلها مفهوم النص، وهي الإظهار، إن الاختلاف يرد من المنطلق الذي تعاطى معه الدارس العربي القديم، إذ ارتبطت لديه أولاً بقيمة أخلاقية ومن ثم فنية، بينما كان التناص في الدراسة الحديثة تجريداً فنياً، ولكن من حيث الاستخدام فقد فضل العرب مصطلح السرقة لوقوعه العميق في مساحة التعبير الحقيقية لمفهوم التآثر والتأثير الذي كان يحمل معه شيئاً من الإدانة

لعل بعض النقاد العرب القدامى في تعاملهم مع هذه القضية، كانوا أكثر تضجاً من غيرهم، فابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة) حاول الإحاطة بهذه القضية، حيث أفرد فصلاً يتحدث فيه عن السرقات الأدبية، ويعرض لبعض العلماء ممن تحدثوا عن هذه القضية، ويعرض أيضاً لمصطلحات هذه القضية التي يبلغ عددها أكثر من (20) مصطلحاً، وهي: «الاضطراب، الانتحال، الإغارة، الغصب، المرافدة، الاهتدام، النظر والملاحقة، الإلمام، الاختلاس، الموازنة، العكس، الموارد، الالتقاط والتلفيق، كشف المعنى، الشعر المجود، متى يكون الأخذ أولى بالمعنى، سوء الاتباع، مما يعد سرقة وليس بسرقة، وأولى الشاعرين بالمعنى، نظم الشعر وحل الشعر»⁽⁵⁾. هذا الاضطراب في مفهوم المصطلح نجده أيضاً لدى المصطلح الغربي، وفي تعريبه للغة العربية، ووجوده في الدراسات الحديثة، فكلمة تناص مأخوذة من المصطلح الإنجليزي «Intertext Tuality» والتي تعني تداخل النصوص، فأسماء البعض تناصاً، ونجد أيضاً هناك من أطلق عليه «بينصية»⁽⁶⁾ وهناك من أسماه «التناصية» أو «النصوصية»⁽⁷⁾ ونجد أيضاً الثقافة والحوارية وتعدد الأصوات⁽⁸⁾، وغيرها من المصطلحات.

السرقات الأدبية

لابد لنا قبل الخوض في الحديث عن المنظور النقدي العربي لهذه القضية، النظر في البعد التاريخي لها، والتي نجد جذورها منذ العصر الجاهلي حيث نجد حديثاً عن إغارة بعض الشعراء على أبيات امرئ القيس، ولكن الحديث النقدي الناصح لهذه القضية لم يظهر إلا بظهور أبي تمام مما أوجد حراكاً فعلياً حول هذا الموضوع.

كان ابن رشيق القيرواني من أبرز من تناول هذه القضية إذ نعاين جانباً من تلك الرؤية النقدية، حين يرى في المشترك والمبتذل عدم جواز ادعاء السرقة فيه، ويورد لنا أبياتاً من الشعر لعدد من الشعراء قول عنتره:

وخيل قد نلقت لها بخيل عليها الأسد تهتصر اهتصاراً
وقول عمرو بن معد يكرب:

وخيل قد نلقت لها بخيل تحية بينهم ضرب وجيع⁽⁹⁾

وفي هذا الرأي نجد رأي ابن طباطبا في كتابه «عيار الشعر»، حيث يقول: «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي هي عليها لم يعب، بل وجب له الفضل، كقول أبي نواس:

وإن جرت الألفاظ بمدحة لغيرك إنساناً فانت الذي نعني
أخذه من الأصوص، حيث يقول:

متى ما أقل في آخر الدهر مدحة فما هي إلا لابن ليلى المكرم⁽¹⁰⁾

ومن العلماء الذين وقفوا على هذا الرأي عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة»، حيث يقول في كتابه: «والاشتراك في الغرض على العموم. أن يقصد كل واحد منها وصف معدوحه بالشجاعة والسخاء أو حسن الوجه ...»

واعلم أن ذلك الأول هو المشترك العامي الذي قلت أن التفاضل لا يدخله»⁽¹¹⁾. وقد ورد هذا الرأي لدى العديد من العلماء، منهم الأمدى، والمرزباني، والقاضي الجرجاني، وأبي هلال العسكري⁽¹²⁾.

ومن القضايا الواردة في موضوع السرقات التوارد أو التخاطر، إذ ورد لدى القاضي الجرجاني والعسكري⁽¹³⁾ وابن الأثير، يقول ابن الأثير: «واعلم أن من أبين البيان في المفاضلة بين أرباب النظم والنثر أن يتوارد اثنان منهما على مقصد من المقاصد، يشتمل على عدة معان كتوارد البحري والمتنبي على وصف الأسد»⁽¹⁴⁾.

ونجد أن الطرف المقابل لهذه الآراء حديثاً عن السرقة المتحققة من وجهة نظر النقاد العرب، ومتى تكون وأين تكون، وموجز القول في هذه القضية: أن النظرة التي تقوم عليها تختص بثلاثة توجهات أساسية السرقة في اللفظ أو السرقة في المعنى، أو السرقة في اللفظ والمعنى معاً وفي هذا الجانب نجد تفصيلات مهمة حول هذه القضية وعلاقات شائكة، خير من يمثلها ابن رشيق، حين يرى في الاصطراف نوعاً من أنواع السرقة، ويقصد به صرف الشاعر بيتاً لنفسه من شاعر آخر، ويقترب من هذا مفهوم الإغارة والغصب، بينما يرى أن المرافدة تعني أن يرفد شاعر شاعراً ببيت له، وفي الاهتمام يقصد به الإتيان بالمعنى في غير اللفظ والاختلاس كذلك، والموازنة تكون في الألفاظ، بينما الالتقاط والتلفيق فيكون في اللفظ والمعنى، بالإضافة إلى كشف المعنى ويقصد به توضيح المعنى، إلى غير ذلك من المصطلحات التي يمكن الرجوع لها في كتابه⁽¹⁵⁾.

لابد من الإشارة إلى مفهوم المشترك والتخاطر، وفيه نجد انفصام علاقة التأثير، ألا وهي المعاني المبتدعة أو المخترعة، وهناك من أطلق عليها المعاني العقم⁽¹⁶⁾، وهي التي تحمي نفسها من السرقة، ولكن هناك الكثير من الآراء التي ترى في المعنى المخترع إذا كثر تداوله أصبح مشتركاً، والمعنى المشترك إذا أبدع

الشاعر في تصويره أصبح خاصاً⁽¹⁷⁾، لذلك تبقى قضية التأثر والتأثير حاضرة بين هذه المفاهيم، ولا مجال لنفي أثرها من حيث قضية التعالق الأدبي. ولناقشة الآراء، والتي ازدحمت في الكتب النقدية، يمكن أن نخرج منها بأفكار محددة، وهذه الأفكار تنبع من وحي آراء النقاد العرب، حيث نجد أن المكون لهذه القضية هي رغبة النقد في التركيز على قضية السبق والأصالة بين الشعراء، وذلك من خلال تتبع أشعارهم ومحاولة الوصول إلى ما يمكن أن يؤكد هذه الأصالة، أو ينفيها، فنحن وجدنا أن قضية السرقات أخذت مكانتها عند ظهور أبي تمام، وهذا مما يدل على هذه الفكرة، ولاسيما أن هذا الشاعر اقترن اسمه دوماً باسم البحتري.

التناسخ

كانت محاولات الرومانسية لقطع الحذور مع التراث عاملاً رئيساً في بروز التناسخ، وهو بمثابة ردة فعل في مواجهة هذه الممارسة، فكان ظهور كل من الشعارين «هيوم» وإليوت، ومحاولتهما ربط الأدب الحديث باللغة، متكئين على استلهام التراث الأسطوري وبذلك تشكلت الجذور الأولى لفكرة التناسخ، وانطلاقاً من هذا العامل، بدأت الدعوات للاستفادة من التراث في تشكيل النص، وظهر ميخائيل باختين في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة» موجداً نظرية الحوارية أو تعدد الأصوات، التي تركز على أن الخطاب متضمن في خطاب آخر واللفظة المتضمنة في ملفوظة أخرى⁽¹⁸⁾، وبذلك يكون ميخائيل قد فتح الباب لمن بعده للاستفادة من هذه النظرية والبناء عليها في تكوين مفهوم التناسخ، وبخاصة لدى جوليا كرسيفا، حيث تعرفه بأنه «هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل... وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى التعبير المتضمن فيها، أو الذي يحيل إليه» وتضيف «أن كل ن يتشكل من تركيبية فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى»⁽¹⁹⁾

ونلاحظ من خلال تعريف كرسيفا للتناسخ، بأنه عبارة عن عملية إحلال

النص على نصوص أخرى، وكان النص يمر بمرحلة إنتاج من خلال نصوص أخرى، فكيف يحصل ذلك؟

فكما يذكر محمد عبدالمطلب، أن تظلمات جوليا كرستيفا شكلت بروز اتجاهين في الدراسة النقدية، الأول يعتمد على عملية إنتاج الجديد من القديم، اعتماداً على التأثيرات الأدبية، والثاني، والذي يتيح نوعاً من إجراء دراسات في الموازنة بين شاعرين⁽²⁰⁾.

ومن هذا المنطلق فإن التناص يسير ضمن حركتين: الحركة الأولى تسير باتجاه العمق التاريخي، للكشف عن أبعاد النص من خلال النصوص القديمة، من خلال حركة عمودية، والحركة الثانية حركة أحادية، تقوم على كشف التأثير عند المبدع بمبدع آخر

والتناص يكاد لا يقتصر على الجانب اللغوي، أو بيان التأثيرات، فهناك اتجاهات أخرى للدراسة، فهناك الخطاب الأيديولوجي، والمأثور، والمحاكاة، والمعارضات⁽²¹⁾، ومن هنا نجد الاتساع في هذا المفهوم، حيث لا يمكن حصر مجالات التأثير بالخطاب اللغوي فقط، إنما يتسع ليشكل منظومة كبيرة من الأفكار والتوجهات، وحتى العقائد والموروث الاجتماعي، وهكذا تشكل هذا الانفتاح على عدة أفاق. ولعل التساؤل هنا كيف تتم هذه العملية المعقدة بحيث يمكن أن نتلمسها بالدراسة؟

يحصّر عبدالمطلب أشكال التناص في نمطين، هما: «العفوية وعدم القصد، إذ يتسم التسرب من الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي»⁽²²⁾، إذ يشمل التكوين الثقافي للإنسان بصورة لاواعية. بحيث يعتمد الإنسان على حصيلة معرفية متراكمة، وهذه الحصيلة تنبعث للتسلل إلى الخطاب الأدبي، دون تحرك واع، ليشمل الكثير من جوانب النص، أو يشمل جزءاً بسيطاً، والنمط الثاني يتمثل بالوعي والقصد، من خلال الإشارة إلى النص الآخر⁽²³⁾، وفي هذا

النمط يكون التناص حاضراً في ذهن المبدع، بحيث يتشكل ضمن عملية إنتاجية مونتاجية، يلجأ لها الكاتب ضمن عمله الإبداعي، وهنا يبدأ مفهوم الثقافة بالظهور للدلالة على هذه النظرية، فنحن نجد إشارات تاريخية لمثقفة السياب، على سبيل المثال، للشاعرت س إليوت، ونموذجه «قصيدة أنشودة المطر» للاول و«الأرض اليباب» للثاني، فهناك إشارات نصية لاطلاع السياب على قصيدة إليوت، ولاسيما التركيب البنيوي للنص، والاعتماد على الأسطورة واللغة ذات الطاقات الإيحائية⁽²⁴⁾.

ولتوضيح التناص الأسطوري نسوق مثلاً على التناص الأسطوري، بالالتقاء على قصيدة إبراهيم نصر الله «راية القلب»، والتناص يتضح هنا من خلال أسطورة تموز، حيث يقول:

«نهضت وناديت:

فليكن السهل قمحا

وهذي التلال شجر

ولتكون الريح سفحا

لاقطف هذا الثمر

.....

فاخضرت الأرض ثانية

... ..

ونحيا ومازالت تنتحر»⁽²⁵⁾

ومن هذا المنطلق فإن التناص يكاد يكون مباشراً أو غير مباشر، وفي هذه القضية تعتمد على دراسة الدكتور أحمد الزعبي لبعض النصوص، حيث يرى الدكتور الزعبي أن التناص يكون مباشراً، ويتأتى من خلال مصطلحات الاقتباس والتضمين والاستشهاد. وهذا يدخل ضمن التناص المباشر، أما التناص غير المباشر، فيتمثل من خلال تناص الأفكار، أو المقروء الثقافي، أو الذاكرة

التاريخية، وهذا التناص يستنبط استنباطاً⁽²⁶⁾، وقد تم تطبيق هذا الكلام من خلال دراسته التطبيقية والنظرية على التناص حيث طبقه على نص روائي ونص شعري.

التناص يعتمد في مجمله على رفض فكرة النص الخالص، وبالتالي كان لابد من ظهور نظريات نقدية ملء هذا الفراغ من خلال نقل النص، إلى عملية تفاعلية تعتمد على التعالق النصي.

وبالتالي تشكلت مدارس نقدية تدعم هذه المفاهيم التي تبدأ من باختين ولا تنتهي، كما هو النص في نظرية التناص، إلى عالم مفتوح لا حدود له، ويمكن لنا أن نبرز مثلاً على هذا نظرية «بوتو» ونظرية الاستشهاد أو التمثل بجملة، حيث يقول: «إن الاستشهاد الأكثر حرفية هو بحد ذاته، وفي حدود معينة محاكاة»⁽²⁷⁾.

ونرى «بارت» في حديثه عن النص المقروء، وهو الذي يكون قابلاً للكتابة وإعادة الكتابة، بحيث يكون الانطلاق دائماً من عمل أدبي⁽²⁸⁾، فبارت من خلال نظريته، يجعل النص في عملية متحركة لا تنتهي، وبالتالي هو عبارة عن تراكمات لامتنتهية من نصوص أخرى، فالكاتب عند عملية الاستحضار لنصه، ينطلق من نص آخر أو نصوص أخرى، وبالتالي فإن نصه أيضاً قابل للكتابة بطريقة أخرى بأن يكون هو منطلقاً لنص آخر، وهكذا تتكون النصوص من عملية توالد لا تنتهي، بحيث يولد النص من نص، وتتداخل النصوص مع بعضها البعض في عملية تعتمد الانفتاح لا الإغلاق. هنا نقرب من مفهوم النص عند جوليا كرسنيفا من حيث كونه «فسيفساء» من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة فهو كما يرى محمد مفتاح: «هو تعالق» الدخول في علاقة «نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»⁽²⁹⁾. ومن هذا التنظير، نصل إلى تعريف آخر لمفهوم التناص من حيث كونه يشكل عالماً متداخلاً من نصوص أخرى، فيعرفه «فيليب سولز»: «أنه كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها وامتداداً وتكثيفاً ونقلًا وتعميقاً»⁽³⁰⁾ وهنا يكون ضمن البنية النصية للنص

من حيث كونه مادياً، ولكن من هذا المنطلق، هناك من يعارض هذا المفهوم، حيث يرى فيه تناصاً من حيث الطرائق التي يلجأ الكاتب لها، فهو عبارة عن الاشتراك في أصل عام أو مجموعة مبادئ وتقاليد وأعراف أدبية فقط⁽³¹⁾.

وهنا نرى أن التناص يدخل في باب الأساليب الفنية وعملية البناء النصي، لا البنية النصية، وهذا يفارق، إلى حد ما، آراء النقاد في رؤيتهم للتناص. إذن، فالنص في كل الأحوال هو عبارة عن عالم مفتوح لا مغلق، حيث القابلية لكل الاحتمالات ونحو كل الاتجاهات، فنحن نجد أن النص في شكله، معرض للتداخل في مضمونه الفكري والأيدولوجي، وفي بنيته القائمة على الوحدة اللغوية، وفي أساليبه الفنية، وحتى في فضائه اللامتناهي، فالشاعر أو الكاتب في إنتاجه لنصه، يخضع لعملية تعالق لامتناهية مع المعجم اللغوي المفتوح، ومع ترسبات ثقافية فنية، ربما تعود إلى فترات متباعدة، وهو مفتوح أيضاً على جميع أشكال الحياة ضمن تنوعاته اللامحدودة، فهو يتصل بالرسم والسينما والنحت والموسيقى ومحمل الفنون ومحمل الوجود البشري، ليشكل مع نصه عالماً لامتناهياً من العلاقات المبنية على حدود التأثير والتأثير، فالنص كما قال عبدالعزيز حمودة: «وحش أسطوري في حالة تكون مستمرة، وبالتالي لا وجود للنص إنما هو «بين - نص»⁽³²⁾، فنحن ندخل في متاهة عظيمة من الصعب فيها تحديد النص، حتى أننا نصل إلى حالة نفي وجود للنص، وبالتالي نفي وجود المبدع، ولكن هناك من الدارسين من يرفضون هذا المفهوم الواسع للتناص، ويحاولون تبسيط هذا المفهوم المتوتر الذي لا ينتهي بنا عند نقطة محددة، ونجد من التبسيطات لهذا المفهوم دراسة «ميشيل فوكو» في كتابه «نظام الخطاب»؛ حيث يرى أن النص مر ضمن ثلاث مراحل، وهي⁽³³⁾:

1 - النص عبارة عن لعبة كتابة.

2 - النص عبارة عن لعبة قراءة.

3 - النص عبارة عن لعبة تبادل.

ويرتبط الزعمي على هذه المفاهيم، بأن النص في كل المراحل التي يمر بها، هو عبارة عن علامات ورموز، تتغير وتتعمق، فالتناص يحصل من خلال الكتابة ومن خلال القراءة ومن ثم تناصات أخرى من خلال عملية التبادل⁽³⁴⁾، وهذا المفهوم للتناص لا يخلو من تعقيد وغموض بحيث يدخلنا في متاهات تحتاج إلى عملية تشبه اللعب.

في المحصلة نستطيع التوصل إلى مفهوم التناص، ونحدده من خلال مرتكزات محددة، هي أن التناص جاء كرد فعل على الآراء الرومانسية، التي فصلت علاقة الأدب الحديث عن التراث، وبالتالي تشكل اتجاه يدعو إلى العودة إلى التراث، كما عند هيوم وإليوت، واستحضر هذا التراث في العمل الأدبي، ومن هنا تشكلت بعض الجذور الأولى لمفهوم التناص، والعامل الثاني هو ظهور البنيوية والدرس اللغوي في عملية النقد الحديث، وبالدات نظرية النص المغلق التي جاء بها رولان بارت، من حيث كون النص مغلقاً لا يحيل إلا على نفسه، فالدراسة تبدأ من النص، وتنتهي فيه، ذلك مما مهد لظهور التناص، كي يكون ثورة على هذا المفهوم وهدمه، وبناء رؤية جديدة لدراسة النص، تعتمد على فتح النص. وكان باحثين من المنظرين الأوائل لهذا المفهوم، من خلال تعدد الأصوات أو الحوارية، ومن ثم جاءت جوليا كرسيفا، لتضع هذا المصطلح في مركز الرؤية، وتقدم له تنظيراً ناضجاً، حيث أسست له من خلال رؤية محددة تقوم على أن النص لا وجود له إلا من خلال نصوص أخرى تشكل تكوينه الأولي، وبالتالي فإن النص هو عبارة عن إحالات لنصوص أخرى، فهو لوحة متعددة الألوان، وهذا مما أدى، فيما بعد، إلى كثرة المدارس حول هذا المصطلح وتعدد الآراء، حتى وصل المفهوم إلى مرحلة التعقيد والصعوبة والغموض والتطرف، بحيث أفقد النص هويته، وجعل النص عبارة عن مكونات تناصية متداخلة، تحت مستويات عدة، تبدأ من المستوى اللغوي، مروراً بالأفكار والتوجهات الفكرية، وانتهاءً بالأساليب، وهذا مما جعل النص في حالة حركية مستمرة، وبالتالي فإن

قراءته لن تصل إلى نهاية، فنحن سنعود إلى تلك المرجعيات، وهذه المرجعيات ستحيلنا إلى مرجعيات أخرى، وهكذا إلى أن نصل إلى نهاية مفتوحة لا تنتهي.

ومن النتائج التي توصلنا لها، هي أن التناص له مستويان أو شكلان: تناص ظاهر وواضح، ويمكن الإمساك به من خلال الاقتباس والتضمنين والمعارضات، وبالتالي يمكن تحديد مرجعياته من حيث كونها تاريخية، أو أسطورية، أو لغوية، أو فكرية، وهذا الذي تنصب عليه معظم الدراسات، وفي المقابل فإننا نجد تناصاً خفياً غير مباشر، وهذا يتمثل بالمخزون الفكري الثقافي للمبدع، والذي يكاد يكون متشعباً هلامياً من الصعب الإمساك به والإحاطة به، وبخاصة أن الإنسان هو عبارة عن مكونات ثقافية لامتناهية، تراكمت عبر السنين، بحيث شكلت رؤيته **وشخصيته** ولغته، وكما اعتقد فإن الإنسان هو حصيلة لهذه التراكمات، فنحن نجد صدى لكل ما نقوم به من خلال مرجعيات ومواقف معينة، تشكلت في مخزوننا الفكري دون وعي منا، وعلى ذلك فإننا سنكون انعكاساً لهذه الحصيلة المعقدة، فمن المستحيل أن نكون وجدنا في فضاء خال صاف، وإنما كنا ضمن منظومة معقدة تبدأ باللغة ولا تنتهي.

السرقات الأدبية والتناص

إن الاستيعاب للنصوص الأخرى، وبخاصة ذات السبق الزمني، كانت من أهم المحاور التي اعتمد عليها منظرو التناص، وكانت هذه الرؤية تنبثق من التأثير المدرك أو غير المدرك، وهذا ما سنلمحه عند عدد من النقاد العرب بصورة أو بأخرى، فها هو ابن رشيق في «قراضة الذهب» يقول: «يمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره فيدور في رأسه، أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديماً... وربما كان اتفاق ذلك القرائح»⁽³⁵⁾، ويستشهد على ذلك بالفردوق الذي كان راوية للشعر وحافظاً له. إن هذا الحديث يكشف عن إحساس عظيم لدى الناقد العربي بعملية التأثير والتأثير، فذلك يدخل في باب النضج الفكري، الذي

تجاوز فكر التمرس والدربة، كما هي عند القاضي الجرجاني، كانت تدور حول هذه الفكرة، وما هو ابن طباطبا يقول «ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إطفاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها»⁽³⁶⁾، وهذا الرأي نجده أيضاً لدى العديد من النقاد القدماء العرب، ومنهم ابن الأثير، حيث يقول: «وأما النوع الرابع وهو الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور، فإن في ذلك فوائد جمة، لأنه يعلم منه أغراض الناس ونتائج أفكارهم، ويعرف به مقاصد كل فريق منهم، وإلى أين ترامت به صنعتهم في ذلك، فإن هذه الأشياء مما تشجذ القريحة وتذكي الفطنة، وإذا كان صاحب هذه الصناعة عارفاً بها تصير المعاني التي ذكرت وتعب في استخراجها كالشيء الملقى بين يديه يأخذ منه ما أراد، ويترك ما أراد»⁽³⁷⁾، إنها دعوة للارتداد نحو النص السابق، لذلك فإن الاستحضار الذي دعت إليه جماعة التناص كان حاصراً، وهما مقترب من الفكرة التي أتينا عليها سابقاً من حيث سير البص باتجاهين، ويمثل هذا الاتجاه النموذج الراسي المنجّه نحو الأسبق، فالحركة هنا حركة تاريخية

إن القراءة للموروث، واستعادة النص السابق، كانت حاضرة، إما بشكلها الخفي أو الظاهر، حيث نجد أن الاستدعاء المدرك كان حاضراً في أذهان النقاد العرب، وهذا مما يدخل في باب الاقتباس أو التضمين أو المعارضة أو الاحتذاء كما يسميه عبدالقاهر الجرجاني بالاحتذاء: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلأ على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثله»⁽³⁸⁾. فالنص من هذا المنظور هو استحضار وتعالق نصي مع نصوص أخرى، ولنقرأ ما يقوله ليتش في هذا الصدد، لنكتشف مقدار التقارب بين ما يقوله وما نص عليه النقاد العرب منذ قرون طويلة. «إن شجرة نسب النص حتمًا لشبكة غير تامة من المقتطفات

أولاً: تفاعل النص

لنأخذ مثلاً على إدراك النقاد العرب لحركة النص مع النصوص الأخرى، معتمدين على منظورين: المنظور الأول لناقد عربي هو القاضي الجرجاني، والثاني لباحثة غربية هي جوليا كرسيفا، وسنحاول تلمس مقدار التقارب الحاد بين هذين المنظورين، حيث يقول القاضي الجرجاني عن أحد مصطلحات السرقة «القلب» بأنه عبارة عن نقض المعنى، ويضرب لنا نموذجاً من قول المتنبي:

أحبب وأحب فيه ملامة إن الملامة فيه من أعدائه

وفيه نقض المتنبي قول أبي الشيص:

أجد الملامة في هواك لذينة حباً لذكرك فليعلمني اللوم

ونلاحظ هنا كيفية إدراك القاضي لعملية التعالق النصي التي قام بها المتنبي، بحيث استفاد من سابق، حيث نتج نص آخر من خلال نص سابق، وهنا تحققت مقولة التوالد النصي، وللتقريب نسوق مثلاً لجوليا كرسثيفا تتحدث فيه عن التداخل النصي تحت عنوان (النفي الكلي)، حيث تقول: «وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلياً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً هناك مثلاً هذا المقطع لباسكال «وأنا أكتب خواطري، تنفلت مني أحياناً، إلا أن هذا يذكرني بصعفي الذي أسهر عنه طوال الوقت، والشئ الذي يلقني درساً بالقدر الذي يلقني إياه ضعفي النفسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفتي عديمي».

وهو يصحب عبد لوتريامون «حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني. هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهر عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيح لي فكري المقيد، ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روعي مع العدم»⁽⁴²⁾.

إن هذا النموذج يكشف عن مدار ذلك التقارب الذي قدمه القاضي الجرجاني، لنظرية أصبحت من النظريات الأبرز، بسبب تقدمها وحدائث سنّها، ولكن القاضي قدم هذه النظرية منذ قرون عدة، حتى أننا لنكاد نلمح ذلك التشابه حتى في استخدام مصطلح «القلب».

لقد كان الهدف من هذا المثال، إبراز قراءة الناقد العربي لهذا المفهوم، حتى بحرفيته الموجودة لدى النقاد الغربيين، وإذا كانت نظرية جوليا كرسثيفا تقوم على الاقتطاع أو التحويل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، فإن هذه النظرة نجدها حاضرة في القرينة النقدية العربية، ومن الأمثلة على ذلك الالتقاط والتلفيق، كما جاء في العمدّة، ومنه قول يزيد بن الطثرية:

إذا ما رأي مقبلاً غرض طرفه كل شمع الشمس دوني يقابله
فأوله من قول جميل:

إذا ما رأي طالعاً من ثنية يقولون: من هذا؟ وقد عرفوني

وكما أيضاً عند ابن الأثير يقول: «واعلم أن علماء البيان قد تكلموا في السرقات الشعرية، فأكثروا، وكنت ألفت فيه كتاباً، وقسمته ثلاثة أقسام نسخاً وسلخاً ومسحاً: أما النسخ فهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه مأخوذاً ذلك من نسخ الكتاب، أما السلخ فهو أخذ بعض المعنى مأخوذاً ذلك من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المنسوخ، وأما المسح فهو إحالة المعنى إلى ما دونه، مأخوذاً ذلك من مسح الأدميين قرده وما هنا قسمان آخران اخللت بذكرهما في الكتاب الذي ألفت، فأحدهما أخذ المعنى مع الزيادة عليه، والآخر عكس المعنى إلى ضده، وهذان القسمان ليسا بسخ ولا سلخ ولا مسح» (43). وهكذا نجد أن مفهوم الاقتطاع وارد لدى ابن رشيق وابن الأثير كما عند غيرهما من النقاد العرب القدماء، بينما نجد التحويل كان مطروقاً عند النقاد العربي، ومنه (العكس)، ومن الأمثلة عليه، قول أبي حفص البصري:

«سود الوجوه، لثيمة أحسابهم فطس الأنوف من الطراز الآخر

هذا البيت عكس لبيت حسان المشهور:

بيض الوجوه، كريمة أحسابهم شم الأنوف من الطراز الأول (44)

ونجد أن جوليا كرسستيفا تتحدث عن عكس المعنى أيضاً، وأسمته (النفي المتوازي)، وقدمت لنا مثلاً على هذا النموذج هذا المقطع للأرو شفوكو: «إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء الصداقة أصدقائنا» والحالة أنه يصبح لدى لو تريامون: «إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا» (45).

ونلمح هنا أيضاً هذا التقارب من حيث الاعتماد على أسس نقدية واحدة وحتى مصطلحات واحدة، وإذا كان مصطلح (الامتداد) من المصطلحات التي سخلت في باب السرقات، فإن هذا المصطلح يظهر أيضاً في التناص الغربي، حيث نظر له على أنه عبارة عن هدم لنصوص أخرى، حيث تقول جوليا كرسنيفا: «إنها نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً»⁽⁴⁶⁾، وهذا الهدم الذي نتحدث عنه جوليا كرسنيفا للنصوص، نجده عند أغلب الكتب النقدية العربية، ومنها على سبيل المثال كتاب (العمدة)، حيث يقول ابن رشيق: «والامتداد نحو قول النجاشي:

وكنت كذي رجلين رجل صميحة ورجل رمت فيها يد الحدثنان

فأخذ كثير القسم الأول، واهتمم باقي البيت فجاء المعنى في غير اللفظ.

فقال:

ورجل رمى فيها الزمان فشلت⁽⁴⁷⁾

واعتقد إذا ما أردنا التنقيب والبحث عن هذه النقاط المشتركة، فإننا سنجد الكثير منها، ولكن الذي خرجنا به، أن المصطلح النقدي العربي كان يتعامل مع هذه القضية، لا على صعيد التنظير النقدي الاصطلاحي فقط، بل على صعيد الممارسة العملية، وحتى على مستوى الفلسفة والتنظير الفكري لهذه القضية.

ثانياً: الأصل، الامتداد

ننتقل بداية في هذه الجزئية من تنظير باختين السابق في مفهوم التناص، وإن لم ينص عليه بلفظه الدارج حالياً، حيث أطلق عليه باختين الحوارية، ويرى فيه تناصاً، ولكن هذا التناص ينتسب للخطاب لا للغة، إذ يتخذ أهميته من حيث كونه خطاباً ناتجاً عن فاعل ومبدع، فهو يحمل سمة شخصية، لذلك فإن تعريفه،

كما يوضح تودوروف، هو تعريف لغوي، حيث يقول: «لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى»⁽⁴⁸⁾. فالنص في مجمله عالم لغوي، وهذا العالم اللغوي لابد أن له حضور سابق في أكثر من مستوى، وفي أكثر من زمن، فاللفظة ذات وجود قديم، ومن هنا كانت النظرة العربية للسرقات في اتجاه لغوي واسع أيضاً، أو كما يسمى «اللفظ»، فكما ينظر أحد الدارسين العرب، وهو الدكتور عبدالعزيز حمودة، إلى أن بحث العرب للسرقات كان بطريقة أو بأخرى، هو حديث تمهيدي للتناص وسابق عليه، ويجمل الدكتور حمودة رأيه هذا في كتابه «المرايا المقعرة» ضمن عنوان (التناص والسرقات الأدبية) فما هي وجهة نظر الدكتور حمودة؟

يرى الدكتور حمودة أن السرقات الأدبية ذات ارتباط بالمصطلح الغربي التناص، اعتماداً على عدة نقاط تجمل الرؤية النقدية العربية القديمة، فالنقاد العرب أباحوا عملية التأثر من السابق من حيث اللفظ والمعنى، وتحديدًا عند نشوب المعركة بين القديم والحديث، ومن هنا كان البداية الحقيقية لمفهوم التناص، على حد تعبير الكاتب، حيث تسير الرؤية العربية في جانبها اللغوي «اللفظ» وهو الأهم، من خلال اعتبار أن المعاني لا تدخل في باب السرقات - على رأي الدكتور حمودة - ومن هنا كان اتفاق النقاد العرب على أن السرقة تكون في البديع، فالمعاني موجودة، فحضورها وحركاتها في النص الشعري ليس محكومًا بالثبات، وإذا كانت المعاني ستدخل في باب السرقات؛ فإن الجميع سيكون قد أصابته التهمة على حد تعبيره، ويرى أن اتفاق النقاد العرب من ابن طباطبا إلى عبدالقاهر الجرجاني كانت تصب في هذه الخانة⁽⁴⁹⁾، ومنها مفهوم الاحتذاء الذي جاء به عبدالقاهر الجرجاني ما هو إلا دعامة يوردها عبدالعزيز حمودة في تأكيد نظريته للموضوع فالاحتذاء يقصد به كما يرى من خلال دراسته لعبدالقاهر بأنه دخل في باب الاتفاق على عموم الغرض، ووجه الدلالة على عموم الغرض كتشبيه الأسد بالشجاعة وغيرها، ويدخل ضمن هذه الصيغ والتراكيب أو الصور المشتركة، وهذا مما يقارب نظرية التناص⁽⁵⁰⁾.

ثالثاً: كيميائية النص

إن مفهوم التناص يكاد يأخذ طابعاً هلامياً، ولكنه في المحصلة النهائية هو عبارة عن عملية معقدة، تعتمد على قدر كبير من الوجود المادي (اللغة)، وهذه اللغة أشبه ما تكون بمادة مرنة، تتحول وتتحرك وتتفاعل وتتخذ أشكالاً كثيرة، والتناص في مجمل القول، هو عبارة عن هذه المادة اللغوية، التي تتفاعل مع بعضها، لينتج عنها مادة أخرى بشكل آخر، أو، كما يسميه رولان بارت «متعة تشويه اللغة»⁽⁵¹⁾.

وإذا كنا في الصفحات السابقة، قد توقعنا عند توضيح تلك العملية، فإننا هنا نحاول تلمس هذا التدوير اللغوي بمنظور النقد العربي، وبذلك فإننا سنخرج بعض المصطلحات من هذه العملية، لأنها تتنافى مع التدوير الذي جاء به التناص، ومن تلك المصطلحات: المعارضات، الاقتباس، التضمن، وما شاكله في هذا الباب، وعلة هذه المصطلحات أنها تدخل في باب الوعي للمبدع، وهذا الوعي ينقله المبدع للمتلقي، بأنه يناصص نصاً ما، وبالتالي فإن ذوبان النص لم يتحقق، فهل كان النقد العربي مدرّكاً لهذه القضية؟

لعل ملاحظات كثير من النقاد العرب تمحورت حول هذه الفقرة، ولكن نكتفي هنا بإيراد بعض الآراء التي تتقارب في هذه النظرة، التي تقوم على التدوير وصهر النص، وإخراجه بصورة جديدة، حيث فقد عناصره السابقة، أو لنقل تحولت. فما هو ابن طباطبا يقارب هذا المفهوم إلى درجة قريبة، حيث يقول: «وإن وجد المعنى اللطيف في المنتثور من الكلام، أو في الخطب أو الرسائل، فتناوله، وجعله شعراً كان أخفى وأحسن. ويكون كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين، فعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه»⁽⁵²⁾.

إن ابن طباطبا في تنظيره هذا يكشف عن المعنى العميق للتناص، حيث يرى في النص تكويناً جديداً جاء من خلال النصوص السابقة، وهذا التكوين فقد

هويته الحقيقية بوعي من المنتج المبدع، ويقارب هذا ما دعا إليه ابن الأثير الشعراء إلى إخفاء سرقاتهم من منطلق أن الشعر باب مفتوح وقديم ومتحرك عبر الزمان والمكان «واعلم أن الفائدة من هذا النوع أنك تعلم أين تضع يدك في اخذ المعاني، إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول، لكن لا ينبغي لك أن تعجل في سبك اللفظ على المعنى المسروق فتنادي على نفسك بالسرقة، فكثيراً ما رأينا من عجل في ذلك فعثر وتعاطى فيه البديهة فعقر، والأصل المعتمد عليه في هذا الباب التورية والاختفاء، بحيث يكون ذلك أخفى من سفاد الغراب وأظرف من عنقاء مغرب في الإغراب، وقد ذهب طائفة من العلماء إلى أنه ليس لقائل أن يقول إن لأحد من المتأخرين معنى مبتدعاً، فإن قول الشعر قديم منذ نطق باللغة العربية، وإنه لم يبق معنى من المعاني إلا وقد طرق مراراً»⁽⁵³⁾.

رابعاً: النص المتنافس

إذا كان التنافس يعني وجود علاقة ما مع نص آخر، فإن هذه العلاقة تبدو غير مستقرة، فنحن في الصفحات السابقة وقفنا عند توالد النص وتداخلها وانبثاقها وتعالقها، ولكن هناك علاقة أخرى تدخل في مفهوم مغاير، وهي التنافس، فقد يدخل النص تنافساً مع نص آخر من خلال المخالفة والصراع⁽⁵⁴⁾، وكأن النص الجديد يحاول هدم النص السابق والاستهزاء به، وحتى تحطيمه وتحطيم تقاليد الأدبية ومضمونه الفكري، مثلما فعل جيمس جويس في حربه ضد التقاليد الأدبية العالمية⁽⁵⁵⁾، فالمبدع يلجأ لنص ما ويحاول إدخال هذا النص في عالم نصه، وبالتالي فإنه يدخله في عملية تشويش، وربما يحاول إثبات مقدار هشاشة هذا النص السابق، وربما يأتي به بصورة أخرى، وهذا يقارب تلك الدعوة التي قام بها الشعراء العرب إلى إخراج النص بالصورة الأفضل، بحيث يحوز السبق على من سبقه، وكتب النقد العربي مليئة بهذه التنافسية التي يلجأ فيها الكاتب إلى المنافسة مع نص آخر، وقد أورد الغدامي مثلاً تطبيقياً من

خلال وصف البحتري والمتنبي لمعركة مع الأسد، جاء ذكرها أيضاً في كتاب المثل السائر لابن الأثير، وقد كانت دراسة الغذامي من باب المشاكلة والاختلاف، بالاعتماد على نظرية هارولد بلوم عن التداخل النصوسي بين شاعرين، والتي تتضمن ست مستويات، أهمها السادس، وفيه يأتي المبدع إلى إبداع سالفه من جديد وإعادة ابتكاره، وتقديم رؤية جديدة، وهنا تجنب المتنبي التماثل الشكلي من حيث الوزن والقافية، والمعجم الشعري⁽⁵⁶⁾، وهذه القضية كان قد طرحها ابن الأثير في كتابه، وأورد هنا جزءاً من تعليقه على هذه القصيدة، التي تفوق فيها المتنبي على البحتري: «سأحكم بين هاتين القصيدتين، والذي يشهد به الحق وتتنبيه العصبية أنكره، وهو أن معاني أبي الطيب أكثر عددًا وأشد مقصدًا، ألا ترى أن البحتري قد قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة المدوح في تشبيهه بالأسد مرة وتفضيله عليه أخرى، ولم يأت بشيء سوى ذلك، وأما أبو الطيب فإنه أتى بذلك في بيت واحد وهو قوله:

أمعقر الليث الهزير بسوطه لمن انخرت الصارم المصفولا

ثم إنه تفنن في ذكر الأسد، فوصف صورته وهيئته ووصف أحواله في انفراده في جنسه، وفي هيئة مشيه واختياله، ووصف خلق نجله مع شجاعته، وشبه المدوح به في الشجاعة، وفضله عليه بالسقاء⁽⁵⁷⁾، وهكذا نجد أن التهمة التي تلقى على النقد العربي بأنه نقد جزئي يهتم بالبيت والبيتين، هو نقد قاصر، مع أننا لا ننفيه، ولكن لا يجوز اعتباره قاعدة مطردة، فابن الأثير انطلق في نقده للقصيدتين من منظور نقدي كلي، استطاع أن يتلمس هذا التنافس الشعري بين شاعرين، من خلال نصين، واستطاع أن يبني حكمًا معتمدًا فيه على ترابط النصين، والعلاقة التي حكمت بينهما، وهذا النقد نجده مدرجًا تحت باب السرقات.

الجرجاني في هذا الموضوع، فيما يختص بالبناء الشعري من تشبيه واستعارة ودلالة⁽⁵⁸⁾.

نتيجة

وهكذا نصل إلى نتيجة مؤداها: أن مفهوم التناص لا يشكل أسبقية في الطرح، إذ إن قضية السرقات قد حققت الأسبقية، ولكن فقدت الاصطلاح المعبر، وارتبطت بالمنطق الأخلاقي حينما اتخذت مصطلح السرقات مما أضعف بنيتها النظرية والتطبيقية، ولكن هذا لا ينفي نضج المضمون والتعاطي مع النصوص، إذ بينا في المحور الأخير مقدار التقارب في الطرح، بين ما جاء به النقاد العرب القدامى، وما قدمته المدرسة الغربية، وجاء هذا مؤكداً بالاعتماد على الاستخدام التطبيقي للمصطلح، والتقنية المستخدمة عند الدارسين إلى درجة التشابه والتماثل، وقد اتخذنا أمثلة عديدة من تطبيقات النقاد العرب القدامى، وقارناها بما جاءت به المدرسة الغربية، ولأسيما حوليا كرستيفا أحد أبرز من تناول قضية التناص.

الهوامش

- (1) باقر جاسم، التناص المفهوم والأفاق، الآداب، ع 7-9، 1990م، ص 67.
- (2) عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص 434.
- (3) ابن منظور، معجم لسان العرب (مادة سرق).
- (4) المصدر نفسه، (مادة نصص).
- (5) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق الدكتور محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ص 206.
- (6) غازي مختار، التناص وأهل التفكير، جريدة البيان، أيار، 2002.
- (7) محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، ط 1، لسان ناشرون، بيروت، ص 137.
- (8) عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، الفكر العربي المعاصر، 60-61، 1989م، ص 77.
- (9) ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ص 280.
- (10) ابن طباطبا، عيار الشعر، ط 3، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام، دار المعارف، دت، ص 112.
- (11) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ط 1، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1999م، ص 430.
- (12) محمد هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، المكتب الإسلامي، ط 3، 1983م، ص 124-135.
- (13) محمد هدارة، المرجع نفسه، ص 124-135.
- (14) ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ج 2، المكتبة العصرية، بيروت، 1995م، ص 788.
- (15) ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ص 280-290.
- (16) بدوي طيانة، السرقات الأنبية دراسة في ابتكار الأعمال، دار الثقافة، بيروت، 1996م، ص 388.
- (17) بدوي طيانة، المرجع نفسه، ص 123.

- (18) نقلاً عن عبدالوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، الفكر العربي المعاصر 60-16، 1989، ص 77
- (19) نقلاً عن أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ط 1، مكتبة الكيلاني، إربد، 1995م، ص 9.
- (20) محمد عبدالمطلب، المرجع نفسه، ص 148-149
- (21) نفسه، ص 152.
- (22) نفسه، ص 153.
- (23) نفسه، ص 153.
- (24) محمد عواد، الأرض اليباب وأنشودة المطر، فصول، ع 3، 1996م، ص 128-136.
- (25) انظر أحمد الزعبي، المرجع السابق، ص 96
- (26) للمرجع نفسه، ص 16
- (27) كاظم جهاد، ادوييس منتحلاً دراسة في التناص، ط 2، مكتبة مديولي، القاهرة، 1993م، ص 67
- (28) المرجع السابق، ص 68.
- (29) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيات التناص، ط 1، المركز الثقافي، بيروت، 1992م، ص 121
- (30) باقر جاسم، المصدر نفسه، ص 16.
- (31) باقر جاسم، المصدر نفسه، ص 16
- (32) عبدالعزيز حمودة، المرجع نفسه، ص 451.
- (33) انظر أحمد الزعبي، المرجع نفسه، ص 13.
- (34) المرجع نفسه، ص 13.
- (35) محمد هدارة، نفسه، ص 195، وانظر قراضة الذهب لابن رشيق، ص 42.
- (36) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 80
- (37) ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص 60
- (38) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط 1، تحقيق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1995م، ص 338.

- (39) شكري عزيز ماضي، إشكالية النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م، ص 158.
- (40) محمد عبدالمطلب، المرجع نفسه، ص 152.
- (41) محمد هدارة، المرجع نفسه، ص 13.
- (42) جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة فريد زاهي، دار تويقال، الدار البيضاء، ص 78.
- (43) ابن الأثير، المصدر نفسه، ج 2، ص 343.
- (44) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص 60.
- (45) جوليا كرستيفا، المرجع نفسه، ص 79.
- (46) المرجع نفسه، ص 79.
- (47) ابن رشيقي، العمدة، ص 287.
- (48) عبدالعزيز حمودة، المرجع نفسه، ص 446.
- (49) المرجع نفسه، ص 447.
- (50) المرجع نفسه، ص 450.
- (51) رولان يارت، لذة النص، تقديم وترجمة عبدالله العذامي ومحمد حير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، 1998م، ص 43.
- (52) ابن طباطبا، المصدر نفسه، ص 81.
- (53) ابن الأثير، المصدر نفسه، ج 2، ص 342.
- (54) شكري عزيز ماضي، المرجع نفسه، ص 160.
- (55) كاظم جهاد، المرجع نفسه، ص 76.
- (56) عبدالله العذامي - المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص 120.
- (57) ابن الأثير، المصدر نفسه، ج 2، ص 387.
- (58) محمد عبدالمطلب، المرجع نفسه، ص 182-184.

* * *

مظاهر البيئة البحرية في الشعر الجاهلي

بـعلم

قاسم الرضوي مهدي

جامعة البصرة / كلية الآداب

المقدمة

وخاصة قبل الإسلام - لأن هذه الفترة هي المعنية بالبحث ، ولأنها فترة غامضة لم تسمح لنا المصادر بالكثير من المعلومات عن حياة العرب البحرية فيها وكل ما وصل إلينا من هذه المظان كلام ينفي أن يكون للعرب علم بالبحر وشؤونه . وهذا كلام يعتبره الشك ، ولا يستند إلى الحقيقة .

وسوف نناقش هذا الرأي على ضوء التاريخ ، والقرآن الكريم ، وأخيراً نلجأ وقفة طويلة مع الشعر الجاهلي .

العرب والبحر في التاريخ :

لقد كانت الجزيرة العربية قبل الإسلام تضم في بقاعها الواسعة عشرات القبائل العربية التي انتشرت في أرجائها ، ووطدت أقدامها فيها ، وهذه القبائل منها ما عاش على امتداد سواحلها وأصبح لها كياناتها الخاصة ، وحدودها المعروفة ، والبعض الآخر من هذه القبائل غربت في أعماق الصحراء ، حيث عاشت وتكيفت مع حياتها ، وطبيعتها أن نجد القبائل التي كانت مساوياً قريبة من البحر أو على الساحل أن تكون لها خبرة بالبحر وركوبه ، وإن تستغله لخدمة مصالحها . أما القبائل التي كانت تعيش في العمق فإنها بحكم الحياة العربية القديمة فقد اتصلت بتلك القبائل القريبة من البحر سواء كان ذلك عن طريق السلم وما كانت عليه هذه الحياة من تبادل وعلاقات ودية ، أو عن طريق الحرب وما كانت تمنحه من السلب والنهب .

وقد ساعد الموقع الجغرافي للجزيرة العربية على تطور الملاحة على شواطئها فهي تحد من ثلاث

إن قصة الشعر الجاهلي تحكي لنا مواجهة الشعراء الجاهلي للطبيعة القاسية التي عاشوها ، واستقى معلوماته منها . وقد كانت مظاهر هذه الطبيعة - في كثير من الأحيان - قاصرة في اغناء تجربة الشاعر الجاهلي ، ومدها بالكثير من الصور والتشبيهات التي تتعادل مع المضامين التي كان يحملها وتحكيها لنا موهبته وقابليته الفذة في نظم الشعر . لذلك كان حصار الصحراء قاسياً له إلى حد كبير ، ورغم ذلك لم يستسلم لهذا الحصار بل نجده يخرج من صحرائه ، ليصف لنا أبعد ما كان يدب فيها ، عندما صور لنا البحر ومطامير البيئة فيه حيث أضيفت هذه الظاهرة الجديدة لبيئته الصحراوية ، وزادت من تجربته الشعرية . وقد تفاوت الشعراء الجاهليون في التعبير عن حياة البحر ، كل حسب ما اتاحت له الحياة فرصة الدخول فيه ، أو العيش في ظل حياة حضرية مكنته من التعرف عن كثب عن ذلك الواقع الجديد ، حيث انعكس في شعرهم .

وهذا التعرف الجديد لعالم البحر يمثل في الحقيقة إضافة للشكل والمضمون على حد سواء فهو من ناحية قد مكنتهم من الامتداد والانتقال من حياة الصحراء ، وبالتالي الاستفادة في اغناء الشكل بتشبيهات جديدة ، ورموز حضرية ، ساعدته في اغناء مضمونه وتوسيع دائرته .

وقبل أن نبدأ بتوضيح الجوانب البحرية في الشعر الجاهلي ، أحسب بنا أن نعود إلى الوراء ونلقى نظرة تاريخية عن دخول العرب للبحر -

في الحجاز تقصده السفن الوافدة من أفريقيا حيث تنرود بما تحتاجه ، وتفرغ ما تأتي به من أفريقيا . وميناء عدن (١) الذي كانت تبحر منه السفن الى الهند والقاعدة منه .

كما ان قيام (جرها) على ساحل الاحساء ساعد التجار على المناجزة مع الهند ، وسواحل ايران الجنوبية ، كما كانوا يتاجرون مع العربية الجنوبية وارض العراق .

وقد كان قيام هذه الموانئ وغيرها على سواحل الخليج العربي انما في زياده النشاط التجاري واهمية المنطقة حتى أصبح الخليج العربي " يمح بالملاحه ولن السفن البحرية كانت تختص رحلاتها في ثيودون عند مصب الفرات (٢) " .



وبعد هذا العرض المريع لا يمكن ان تصور ان العرب لم يستفيدوا من هذا الوضع التجاري المزدهر في منطقتهم ، ويخضعوا لهم كيانهم التجاري . وسينهم العاصمة بهم بل على العكس يمكن ان يقول ان العرب اعل تجاره عركوا البحر ، وعرفوا عنه شيئاً يس بالمثل وان ما اثرت من احوال حول خشية العربي من البحر - وانه سحراوي الذوق ، انما يصل طمعة معصودا من المسترقين وغيرهم . لا يشبه لجام الضيعة والمنطق السليم .

مسحيج ان الجزيرة العربية لم تتوفر فيها امكانية قيام صناعة السفن وذلك لانها لم تنتج موادها الاولية كالخشب ، وكذلك لم تعرف بعد الحديد الذي يستعمل لشد اخشابها كما يشير الى هذا الدكتور جواد علي ، وحوالي (١٢) الا انني اقول ان موقع الجزيرة العربية في وسط هذا الوضع التجاري ، وما كانت تربطها بعلاقات تجارية مع بلدان العالم كما اسلفنا ، لا يمنعها من قيام صناعه السفن فيها وذلك عن طريق مساهمة مسودة من اخشاب ومواد اولية ضرورية من افريقيا والهند وغيرها من البلدان .

مظاهر البحر في القرآن :

وفي القرآن الكريم من الايات ما يؤكد ان العرب معرفة في البحر ، واهم استفادوا ثروته ، ومنافعه ، فقد خاطبهم بلفتهم التي يعرفون اسرارها ومضامينها وان تفصيل القرآن الكريم في ذكر البحر ، والسفن التي تمخر عابيه في اكثر من موقع ، دليل على ان العرب قد عركوا البحر

جهات بخط ساحلي بالغ الطول - يدور من خليج السويس الى رأس الخليج العربي حيث تمتد بالقرب من هذه السواحل اخشب بقاع الجزيرة ، وهي اليمن وحضرموت وعمان (١) وقد شجع هذا الموقع التجاري على اقامة علاقات تجارية مع شرق افريقية وشواطئ ايران عن طريق الخليج العربي ، ومنه استطاعوا الابحار الى الهند ، حيث ان البحر الاحمر ، والخليج العربي ، يكملهما النيل والفرات ودجلة ، ممرات طبيعية للعلاحة في حوض البحر المتوسط وشرق اسيا ، وبذلك يكون العرب قد اطلوا من كلا جانبي جسرهم على طريقين من الطرق التجارية في العالم (٢) لهذا كان الاتجار مع افريقية سهلاً وخاصة بالنسبة الى العربية الجنوبية (اليمن وحضرموت) حيث كانت السفن التجارية تحمل اليها حاصلات اليمن ، ثم تعود وهي محملة بال بضائع الافريقية الثمينة مثل الاخشاب والعاج وبضاعة الزنوج (٣) حيث كانت هذه البضاعة رائجة في اسواق العرب قبل الاسلام .

وقد كان للروم سفن تمخر عياب البحر الاحمر وكانت تصل الى سواحل افريقيا ، وتذهب الى الهند كما اننا نجد ان سفن الحبشة كانت تأتي الى الجار والشعبية وموانئ عربية اخرى لكن تاجر مهال (٤) وكانت ايضا سفن الساسانيين تمخر عباد الخليج العربي والبحر العربي في واتهم سجعوا الملاحه الفارسية حيث أسس اول ملوكهم اردشير الاول (٢٢٥ - ٢٤١) عدة موانئ بحرية ونهرية (٥) .

اما السفن الرومانية واليونانية فكانت قوة كبيرة ، وكانت سفنهم كبيرة وتوصف بانها ذات اربعة صفوف من المجاذيف (٦) وكان التجار اليونان في البحر الاحمر يسكنون طريقين احدهما من الاسكندرية مصعداً في النيل ثم يعبر البحر الاحمر حتى اكوم عاصمة الحبشة ، وكان الطريق الثاني يبدأ من ايلة ويمتد على طول الشاطئ العربي (٧) .

ونتيجة لهذا النشاط التجاري الذي ذكرناه ان ظهرت عدة موانئ على الساحل العربي ، لعبت دوراً مهماً في التجارة القديمة وظلت الى حد قريب من الموانئ التجارية الحيوية في المنطقة - نذكر منها باختصار .

(الجار) (٨) فرضة اهل المدينة ترفا اليها السفن من ارض الحبشة ومصر وعدن والصين والبحرين ، وميناء الشعب (٩) من الموانئ القديمة

وعرفوا وسيلة الإبحار فيه ، والا لا يمكن أن يفاجئهم القرآن بشيء يجهلونه . وهذا ما انتبه إليه الدكتور طه حسين وأكد في كتابه الأدب الجاهلي (١٤) : « بأن للعرب علماً بالبحر ، مستنداً بذلك على القرآن إلا أنه وهذا ما لا نوافق فيه . أذكر وجود مظاهر البحر أو الإشارة إليه في الشعر الجاهلي وإن ما ذكر فيه يدل على الجهل ليس إلا . وإن ما تناوله في هذا البحث من مظاهر البحر في الشعر الجاهلي سوف يقودنا إلى أن الشعراء الجاهلي لا يتكلم من جهل ، بل عن تجربة صادقة وعن وعي دقيق . »

ولكن يبدو الصورة واضحة لدينا نذكر ما ورد من إشارة للسفينة ومظاهر البحر في القرآن . قال الله تعالى : « فانطلقا حتى إذا ركبا في السفينة خرقها قال : اخرقتها لتفرق أهلها لقد جئت شيئا أمرا » (١٥) ، كما وردت أيضا في سورة العنكبوت بقوله : / فانجيناه وأصحاب السفينة وجعلناها آية للعالمين (١٦) وقد عبر القرآن عن السفينة بقوله تعالى « ربكم الذي يرزق لكم الفلك في البحر لتبتنوا من فضله ، أنه كان ربكم رحيما » (١٧) وبقوله أيضا « ألم تر أن الفلك تجري في البحر بنعمة الله » (١٨) .

ومرة ثانية نجد القرآن يصور عن المسمومة بالجوارى بقوله تعالى « ومن آياته الفجارى في البحر كالاعلام » (١٩) « وله الجوارى الكائنات في البحر كالاعلام » (٢٠) .

وغيرها من الآيات التي صور فيها البحر والسفن ، ولم يكتف القرآن الكريم بذلك ، بل وجدنا فيه كشفا للحر وثرواته واستغلال الإنسان لها ، فهو مخزون هائل بما يحويه من لروة غذائية ، ومعادن ثمينة من تولد ومرجان .

قال الله تعالى : « هو الذي مخر البحر لتأكلوا منه لحما طريا ، وتستخرجوا منه حلية الابسوثها وترى الفلك مواخر فيه » (٢١) وقال تعالى « يخرج منها اللؤلؤ والمرجان » (٢٢) .

وبعد هذا يحق لنا أن نسأل ، إذا كان الجاهليون قد جهلوا البحر ، واستغلال ثروته ، فكيف خاطبهم الله تعالى بهذه المفردات والمصطلحات ، أن لم تكن لهم خلفية ، ومعرفة بما يسمعون ؟ إن ما احتواء القرآن الكريم من آيات حول البحر ، وما جرى فيه ، لهو دليل قاطع أيضا على أن العرب قبل الإسلام عرفوا البحر ، وأنشأوا لهم السفن ، واستغلوا ثروته . ويمكن أن نضيف

إلى هذا دعوة الرسول الكريم أصحابه للسفر إلى الحبشة ، ورحلتهم الطويلة في البحر . فإذا لم تكن العرب معرفة بالبحر ، ولهم علاقات بحرية مع الحبشة وغيرها من البلدان ، لا يمكن أن نصدق أن الرسول الكريم يجازف بأصحابه الأبرار ، إذا لم يعرف إيجابية الرحلة وتحفيقها .

مظاهر البحر في الشعر الجاهلي :

وبعد أن عرفنا من التاريخ والقرآن كيف تعامل العرب مع البحر ، نأتي إلى البحر الثالث وهو الشعر الجاهلي نفسه وهو كما اعتقد خير دليل نستشف منه الدخول إلى أية دراسة وتأكيد أية فكرة لأنه السجل الذي احتوى الحياة العربية بكل جوانبها ، وإن تتبع مظاهر البيئة البحرية في الشعر الجاهلي سوف يقيدنا من ناحيتين :

الاولى . أنها تكشف ظاهرة جديدة في الشعر الجاهلي لم يتطرق إليها الباحثون بالبحث والتفصيل .

والثانية : أنها تؤكد لنا حقيقة نحن في أمس الحاجة إلى تأكيدها طالما أثبت من قبل المستشرقين وغيرهم في أن العرب لم يعرفوا ركوب البحر ، وأنهم كانوا يحشون ركوبه حتى قيل عنهم « لا تشر الصبيح البحر ، ولا تشر الصبيدونى الصحراء » (٢٣) . وبذلك سوف يكون هذا البحث ردة ضمنية على هذا الافتراض ، إلا أن الجواب عنه هنا - إضافة إلى التاريخ والقرآن الذي ذكرتهما - سيكون من شعرهم ونتائجهم الذي يمثل مخزونهم المكري ، وقاموسهم الكبير .

السفينة في الشعر الجاهلي :

وإول ما يطالنا من حياة البحر في الشعر الجاهلي ، وصفهم السفينة (وهي حدة البحر الرئيسية) وقد ارتبط وصفهم للسفينة كثير من الأحيان - بظلمات الحبيبة الراحلة ، وما توغل هذه الصورة في نفوسهم من ألم وحزن . ولعل تقارب الصورة بينهما قاد الشاعر الجاهلي أن يشبه الظلمات بالسفينة فكلاهما يتموج . الظلمات في رحيلها تتموج ، والسفينة في البحر تتصارع مع الموج ، وأن انقطاع الشعراء لهذه الصورة من عالم البحر ، لهو دليل مباشرة ، وبصير ، وثمن عن ملاحظة دقيقة ، ولكن قد يثار سؤال / وهو أن الشعراء الجاهليين لجأوا إلى اقتباس التشبيه بعضهم من بعض ، وبذلك تكررت صورهم إلا أن ظاهرة التشبيه التي يلجأ إليها الجاهلي في

وصفه والتي سوف نراها تبعد هذا الافتراض وتمحو اثره .

نظرية بن المبد في معلقته ينسب لنا هودج الحبيبة وهي ترحل بالسن العظام التي تمحسو عباب البحر ، بيد ملاحها الماهر ، يحركها كيفما شاء .

يقول طرفة في معلقته (٢١٤) :

كان حدود المالكية غدوة

خلايا سفن بالنواصف من دد

عدولية او من سفن ابن يامن

يجور بها الملاح طورا ويهتدي

فصورة السفن في البحر ، صورة جديدة بعيدة عن حياة الصحراء ، التقطتها عينا طرفة من كثره ، وليست هي عين الخيال المحض الذي صبح به ، ودوى له عنه . والذي يزيد من ايماننا بان وصف طرفة لسفينته صادق ونتم عن تجرية عاشها بنفسه ، هو هذا التشخيص الذي لجأ اليه في وصف سفينته ، فهو لم يكتف بوصفها دون اعطائنا فكرة عن نوعها ، سفينته (عدولية) (٢١٥) او هي من سفن (ابن يامن) (٢١٦) ولجوء طرفة لتحديد الاماكن واسماء الاشخاص لتعين هوية سفينته ، وتشابه سفينته في الصنع بين سفن عدواني ، وسفن ابن يامن ، دليل على أن طرفة عاش حياة البحر وعرف من هذين النوعين من السفن ، بل لا نجاري الخطاء اذا قلنا انه ركب البحر بهما وعرف مزايا كل منهما . لان عيشته القريبة من البحر ، وتردده على البحرين يؤكد ما ذهب اليه . كما اننا لا يمكن ان نتوقع ان تقوم هناك صناعة للسفن (بهما كان نوعها) بل عدة صناعات واشتهار عدة مناطق على الساحل بصنعتها واختلاف بعضها من البعض في فترة زمنية قصيرة ، بل لابد انها مرت بمراحل تطور ، حتى نالت صناعة السفن والابحار بها ، وتميز انواعها ، شيئا مألوفاً عند الناس ، ولتجد صداها عند الشعراء الذين رلوها ، وركبوا على ظهرها . وبعد هذا نسأل اينأى مثل هذا التشخيص والوصف الدقيق من رجل جاهل بالبحر كما يقول الدكتور طه حسين . (٢١٧)

واذا جئنا الى النافذة نجد ان صورة السفن في شعره واضحة المعالم ، تستمد اصولها من عيشته الحضرية التي عاشها في الحصرة في بلاط المتألدة . حيث نجد السفن العدولية ايضاً ، وهذا

ما يؤكد بان عدواني ، منطقة اشتهرت وذاع صيتها انداك في صناعة السفن ، بل اننا نجدها عند النافذة في موضع قوة . فهي تدخل في صراع مع سفن البيزنطيين ، حيث تدود من الساحل العربي تجاه فزوات ابروم ، وكجاوزهم يستفهم الطويلة المتينة التي عبر عنها (بقراير النبط) . (٢١٨)

يقول النافذة (٢١٩) :

له بحر يقصى بالمدولي

وبالخلج المحملة الثقال

مفسره بالمصور يلدو عنها

مراقير النبط الى التلال

ان هذه الصورة تؤكد ان العرب سفنا ليست بالقليلة وليست بمجازة ايضا من رد تعريشات الروم اذا ما حدثت ، وبالتالي تثبت خبرة العرب ، ودخولهم الى البحر واستغلاله تجارياً وعسكرياً ، كما نجد ايضاً عند النافذة صورة لسفن تفشحر (٢٢٠) في اسمر . يبدو من كلامه بانها ايضا من المناطق التي اشتهرت بصناعة السفن . وذاع صيتها ، وخاصة بانها تقع على الساحل العربي من جهة البحر الاحمر .

يقول النافذة (٢٢١) :

كان الظلم حين طفون ظهراً

سفن الشحر بعت القراحا

ويبدو ان السفينة العدولية قد استأثرت باهتمام الشعراء ، لذلك تكرر ذكرها في اشعارهم حتى انها عند عمرو بن قميئة اطلقت على الملاح بقوله (٢٢٢) :

هل ترى عبرها تجيز سراعاً

كالعدولي رانحا من اوال (٢٢٣)

كما نجد ايضاً السفينة عند ابي ذؤاد اليبادي بقوله (٢٢٤) :

هل ترى من ظماني باكرات

كالمدوني سيرهن القحاص

الا اننا نجد عند الشعراء الجاهليين ذكر لانواع اخرى من السفن ، لها مواصفاتها الخاصة تدل على معرفتهم الدقيقة بهذه السفن . فهي عند لبيد بن ربيعة الصامري طويلة ، سقايفها مشدودة

باليف (٢٥) ، ومدحونة بالدهن ، سهر عليها صاحبها
وهو من أصل هندي .

كسفة الهندي طابق ذرة لها

بسفائق عشوجة ودهان (٢٦)

وتحل هذه السفينة تمثل بداية تطور صناعة
السفن عند العرب ، وخاصة قبل أن تزداد معرفتهم
بضاعتها ، ويتمتعوا على تجربة غيرهم من الأقوام ،
حتى تطورت بعدها صناعة السفن عندهم ،
وأصبحت أكثر متعة وقوة لمواجهة أمواج البحر ،
أما سفينة امرئ القيس ، فلعلها نوع جديد من
أنواع السفن التي كانت معروفة آنذاك . فهي قد
طلبت بالقلز ، لتزداد قوة تجاه ملوحة البحر
وأمواجه .

نشبتهم في الآل لا تكشوا

حدائق دوم أو سفينا متقرا (٢٧)

أما عند زهير فهي من السفن الكبيرة والتي
أطلق عليها زهير اسم القوادس . (٢٨)

يقول (٢٩) :

عوم القوادس قفي الأردسون بها

إذا تراسى بها الملولب الزريد

وورد هذا النوع من السفن أيضاً في شعر مليح بن
الحكم بقوله (٣٠) :

كما نشمت في البحر أوتاد قادس

مزيّنة طابت له نهو جامل

وعند أمية بن أبي عايد بقوله (٣١) :

وتبعو بهاد لها ميلع

كما أطررد القادس الأودسون

ونجد صورة السفينة النسائية (٣٢) عند

صاير بن الحارث بقوله (٣٣) :

كدافع غسائية وسط لجة

إذا هي حمت يوم ربح فترسلا

ألا أننا نجد عند بشر بن أبي خازم ، صورة
متطورة لسفينة واسعة ، الواحها مطلية بالغانر
ومشدودة بقوة بسمير ، ركب فيها بشر متاجراً ،
وأن هذه الصورة تمثل ما وصل إليه العرب في
صناعة السفن ، حيث أصبحت سفنهم أكثر قوة
ومتعة ، مما كانت عليه في بداية تطورها .

يقول بشر بن أبي خازم (٣٤) :

معبدة السفائق ذات دسر

مضمجرة جوايبها وداح

ولم يكتف الشعراء الجاهليون بذكر السفينة
وأنواعها بل تجاوزوا إلى ذكر أجزائها ليبيّنوا بذلك
حاجة في خبرتهم لركوبها ، وإطلاعهم الواسع عليها .

وقد استأنف صدر السفينة (جؤجوها) -
وهو يشق الماء - باهتمام الشعراء الجاهليين فقد
نسب طرفة صدر السفينة وهو يشق الماء بالمقابل ،
وهي لعبة لصبيان الأعراب (٣٥) بقوله (٣٦) :

يشق حباب الماء حيزومها بها

كما قسم الترب المقابل باليد

وهذا الاعشى يصور لنا سفينة الكبيرة ،
وهي تقاوم بمسرها أمواج الغرات الهائجة حتى
يكاد يتحطم بقوله (٣٧) :

وما مريد من خليج العرا

ث جؤجؤ غواربه تلطم

يكب الخلية ذات القلا

ع وقد كاد جؤجوها يتحطم

أما المتعب العبد فيشير أيضاً منظر السفينة
(صلوها) وهو يشق طريقه وسط الأمواج
ليقول (٣٨) :

يشق الماء جؤجوها وتعلو

قوارب كل ذي حذب بطين

ولا ينسى الشاعر الجاهلي جانباً من جوانب
السفينة وهو مؤخرتها - حيث يرقد الملاحون
ويحتفظوا بمؤنهم فيها - في أن يصفه لنا .

فقد صور لنا الأعمش خشية اللوح ،
ولوجوده إلى كوثل السفينة ، بعد ما تزعج من شدة
الوج وهو على ظهرها ، وتصوير الشاعر الجاهلي
لمثل هذه الظاهرة ، وبهذا الحضور الذي لا يتأتى
إلا لمن عاش البحر ، وركب السفينة ، وصادف
مثل تلك اللحظة التي تلعب الرياح ، وشدة الوج
بها ، حتى يصبح من المتعذر على الشخص أن يقف
عليها ، ويستقر ، لذلك لا ننك في أن الأعمش لم
يركب السفينة وهو الشاعر الذي عاش في الحضر
في بلاط المناذرة وأكثر من الترحال والسفر طلباً
للمال ، والتكسب بالشعر . حتى أن حضرته
سرت إلى الفأظ ، وأسلوبه وغدا شعره سهلاً
عذباً بعيداً عن وعورة الإلقاء وخشونتها .

قال الاعشى: (١١)

تكاكاً ملاحظها وسطها

من الخوف كوثلها يلتزم (١٢)

وإذا جئنا إلى عدة السفينة فأننا نجد لها صدى في شعرهم أيضاً ، يتم عن ملاحظتهم الشخصية والدقيقة في مضمار البحر ، فالاعشى عندما يصف سفينته ، يصفها ذات شراع ، وأن ملاحظها خبير عارف بأسرار البحر . فهو سرعان ما يربط (جبال الشراع) عندما يثور البحر ، وتتلطم أمواجه حتى لا تغلب السفينة ، نسل هنا : أمثل هذه الخبرة البحرية تأتي لرجل لم يعرف البحر ؟ أو أنه عرفه بالاسم ؟ أم أنها خبرة معايشة طويلة للبحر ، وظروف الإبحار فيه ؟

يقول الاعشى: (١٣)

يكب السمين لأذقائه

ويصرع بالصبر اللا وذاوا

إذا رهب الموج نوبه

يحط القلاع ويروى الزيار (١٤)

وعند الميبح بن علي يصبح الشراع وسيلة من وسائل التشبيه ، وهو هنا يختار هذا المظهر البحري ، وشبهه عنق صاحبه وهي تمده به شراع السفينة وأراد بأنه طويل لأن طول العنق صفة جمالية عند الجاهلي ،

وكان غاربا ربوة مخزوم

وكنتم ثني جديها بشراع (١٥)

ومن عدد السفينة أيضاً سكانها ، وهو ما وجدناه عند طرفة بن العبد ، عندما شبه عنق صاحبه وأنه مرتفع كسكان السفينة ، وأن لجؤ طرفة إلى البحر ، وأخذ تشبيهه منه ، دليل واضح على الخلفية الثقافية التي ساهمت البيئة البحرية أيضاً في تكوينها ، لذلك جاءت كثير من تشبيهاته مستقاة من البحر وظروفه .

يقول طرفة: (١٦)

والكعق نهاض إذا ضمدت به

كسكان يوصي بدجلة منصعب

كما أن إيراد اللفظة الفارسية (يوصي) والتي تعني السفينة أو القارب (١٧) ، يدل على أن هذه اللفظة هي واحدة من الالفاظ الفارسية التي دخلت إلى الساحل العربي من طريق الفرس وشاع

استعمالها بين الشعراء وذلك بحكم ما كانت بين الفرس وأقطار الخليج العربي من علاقات تجارية حيث وردت عند سلامة بن جندل بقوله: (١٨)

يقمص بالبوصي ميه غوارب

متى ما يفضها ماهر النج يفرق

وقد وردت عند الاعشى بقوله: (١٩)

مثل الغرائي إذا ما طما

يقذف بالبوصي والمسامر

كما وجدناه أيضاً عند النابغة ، حيث عبر

عنه بالخيزرانة بقوله: (٢٠)

يظل من خوفه الملاح معقماً

بالخيزرانة بعد الأين والتجد

ومن عدد السفينة التي نضر عليها في

شعرهم ، المجذاف أو المجداف (٢١) ، وكلاهما

نصيحتان قال المتنبي المبدئي: (٢٢)

تكاك إذا حركت مجدافها

تنسل من مثاتها واليد

وقال لفرش الأكبر أيضاً: (٢٣)

تشدو إذا حركت مجدافها

تدو دباع مضرد كالدائم

الملاح في الشعر الجاهلي :

الملاح في اللغة النومي: وهو صاحب السفينة، وسمى ملاحاً لأنه يمتد الماء الملح . (٢٤) ويظهر الملاح في الشعر الجاهلي قائداً ، وموجهاً لسفينته في لجة البحر ، صابراً ، يصابي مرارة الشدة ، ويتحمل مشاق البحر وأحواله .

وقد ورد في شعرهم بعدة الفاظ ، منها هذا اللفظ عند النابغة الدبائي بقوله: (٢٥)

يظل من خوفه الملاح معقماً

بالخيزرانة بعد الأين والتجد

وقد جاء بنفس اللفظ عند الاعشى بقوله: (٢٦)

تكاكاً ملامها وسطها

من الخوف كوثلها يلتزم

إلا أنه جاء بلفظ النومي في شعره بقوله: (١٤)
إذا ذهب الموج نوميعة
يحط القلاع وبرخي الربار
وجاء أيضاً بهذا اللفظ عند زهير بن أبي
سلمى بقوله: (١٥)

يقطن اجواز أميال الفلاة كما
يشفى النومي غمار الحج بالسفن
وعند عبيد بن الأبرص نجد ملاحية من
اليهود حيث يقول: (١٦)

جوابها تغشى المتألف اشرفت
عبرين صهب من يهود جنوح (١٧)
ويصف لنا زهير أيضاً ملاحه بأنه حاذق ،
يقود القوادس في لجة البحر الملاطم ويطلق عليه
[الاردمون] (١٨) بقوله: (١٩)

عدم القوادس فقي الاردمون بها
إذا ترامى بها الملولب الزيد

التجارة البحرية في الشعر الجاهلي :

لقد كان للموقع الجغرافي الذي تحدثنا عنه في
المقدمة ، والذي تمتنع به الجزيرة العربية وساحل
الخليج العربي ، وقيام عدة موانئ على شواطئه ،
التي الحركة التجارية ، وزيادة النشاط التجاري
العربي مع البلدان والأقاليم المجاورة .

ورغم أن الإشارة للحياة التجارية في الشعر
الجاهلي قليلة جداً ، إلا أنها على قلتها تعكس لنا
عن وجود تجارة بحرية عربية (مهما كان نوعها ،
وإمكاناتها المادية) ، فقد وحدنا من الشعراء من
أشار إلى السفينة وهي محملة بالبضائع وأن هذا
أقوم لسيرها في البحر وسط الأمواج ، حيث ورد
ذلك عند بشامة بن عمرو بقوله: (٢٠)

وان أدبرت قلت مشحونه

أطاع لها الريح قلماً جفولا

كما ورد أيضاً ذكر السفن المحملة الثقال عند
النابغة الذبياني في بيته الذي سبق أن أوردناه
وهو :-

له بحر يقمص بالسدولي

وبالخليج المحملة الثقال (٢١)

وان ورود مثل هذه الإشارات في الشعر

الجاهلي يعني أن الشاعر الجاهلي كان يملك تصوراً
حول التجارة البحرية ، وأن هذا النشاط دخل
إلى الحياة العربية كغيره من النشاطات منذ زمن
بعيد . والذي يريد هذا الاعتماد ويؤكد ما نجده
عند بشر بن أبي خازم من وصف للرحلة التجارية
حيث ركب هو ومن معه على ظهر سفينة في رحلة
تجارية إلى الهند ، جلبوا فيها المسك والبخور ،
وهذا يعني أن العرب مرقوا طريق الهند البحري ،
واقاموا علاقات تجارية مع الهند .

يقول بشر بن أبي خازم: (٢٢)

أجالد صفهم ولقد أرائني

على قمرواء تسجد للرياح

متمبدة السقائق ذات دشر

منضبرة جوانبها رداح (٢٣)

إذا ركب بصاحبها خليجاً

تذكر ما لديه من جناح

يمر الموج تحت مشجرات

يلين الماء بالعشب الصجاج

ونحن على جوانبها قصود

مض الطرق كالابل القماح

قعد أوفران من قسط ورنر

ومن شك أحم ومن سلاح

الثروات البحرية :

(١) صيد اللؤلؤ :

لقد حظيت هذه الثروة من لدن الشاعر
الجاهلي بالناية والاهتمام ، فقد وصف لنا اللؤلؤ ،
وأمن في وصفه ، وبحث القوامس الدائم في صيده
والحصول عليه .

واللؤلؤ كما هو معروف لدى الجميع من
تنتج البحر ، ووصف الشاعر الجاهلي له دليل
ارتباط وثيق بينه وبين البحر . وإذا أردنا أن
نعرف إلى أي مدى استطاع الشاعر الجاهلي أن
يوظف هذا النتاج البحري في شعره ، نذكر بعضاً
مما ورد منه في الشعر الجاهلي فهذا طرفه بن
المبد يوظفه في شعره ، منذ ما يلجا إلى وصف
هنيق صاحبه البهي ، نجد في اللؤلؤ خير ما
يوصف به عنقه الأبيض .

نال طرفه : (٧٥)

وفي الحي أهوى يتفض المزد شادن
مظاهري سمطي لؤلؤ وزبرجد

وعند النابه نجد له ابراً في قوله : (٧٦)
احد المذارى عقده فنظمته

من لؤلؤ متتابع متسرد

وفي قوله ايضاً : (٧٧)

أودرة صديفة غواصها

بهج متى يرها بهل ويسجد

كما نجد عند نظيرهم الاعشى الذي شاطرهم
الميش في الحفره وصفا للؤلؤ في قوله : (٧٨)

ويوم اذا ما رايت الصوا

د ادبر كالثؤلؤ المنخسرم

كما نجد وصفا للؤلؤ في شعر امرئ القيس
بقوله : (٧٩)

فاسيل دمعي كفص الجنان

او الدر رقراقة المنحدر

وفي شعر سويد بن أبي كاهل البجلي
بقوله : (٨٠)

كالثواءميسة ان بانسرتها

قرت العين وطاب المضطجع (٨١)

وعند علقمة الفحل بقوله : (٨٢)

وجيد فرال شادن فردت له

من الحلي سمطي لؤلؤ وزبرجد

كما نجد عند لبيد بن ربيعة بقوله : (٨٣)

وندي وفي وجه الظلام منيرة

كجمانة البحري رسل نظامها

وعند الفضل التكري بقوله : (٨٤)

فدمعت لؤلؤ سلس عزاة

بحر على المهادي ما يليق

وبعد ان اوردنا بعضاً من اشعارهم في هذا
النتاج البحري ، وعرفنا كيف ضموا الى ذخيرتهم
النصراوية ، تنتقل الى الجانب المهم وهو الفواص

وكيف صوره لنا الشعر الجاهلي ، وهو يتكبد
ويكدح في سبيل الحصول على درة ثمينة ، يرمو
بها ، ويطير موحاً . وفي هذا المضمار نجد ثلاث
لوحات في الشعر الجاهلي ، اثنتان منها للاعشى
وواحدة للمخيل السعدي . تمثل هذه اللوحات
وليقة تاريخية صادقة للبحث عن اللؤلؤ في العصر
الجاهلي ، وتبدو كل المزام التي قيلت عن جهل
العربي بالبحر ، وخوفه منه ، بما تحويه من
تفصيل دقيق ، ومعاناة صادقة بحثاً عن المعدن
المين في اعماق البحر . ونبدأ بقصيدي الاعشى :
واول هذه القصائد قصيدة عامة يصور فيها
الفواص وهو يستخرجها من لجم عميقة ، يدفع
حياته ثمناً لها ، فهي غاية ما يرجوه ويتمناه في
حياته ، منذ ان يحين موعد رجولته حتى
يشيب ويهرم . والاعشى في هذه القصيدة لا ينسى
ان يصور لنا الخوف ، ومواجهة الموت الجاثم في
اعماق البحر لاوئك الصيادين الذين يبحثون عن
الدر . كما أنه يصور لنا ندرة هذه الدرة ، حتى
انها تحرس من قبل الجن لا تفارقها خوفاً عليها
من ايدي السارين والسرقات (الصيادين) .

يقول الاعشى : (٨٥)

كانها درة زهرراء اخرجها

عواصي دارين يخشى دونها الفرقا (٨٦)

قد رامها حجباً مذ طر شاربه

حتى لمسع يرجوها وقد خفقا (٨٧)

لا النفس تؤنس فيتركها

وقدواي الركب راي العين فاحترقا

ومارد من غواة الجن يحرسها

فوبيقة مسنعد دونها ترقا

ليست له فقلة عنها يطيف بها

يخشى عليها شري السارين والسرعا (٨٨)

حرساً عليها لو ان النفس طاويعها

منه الضمير لبالي اليم او غرقا

في حوم لجة اذى له حذبة

من رامها فارقت النفس فاعتلقا

من نالها نال خلدا لا انقطاع له

وما تمنى فافى ناعماً انقا

اما قصيدته الثانية فهي لوحة تاريخية
وفنية صادقة ، لا يبار عليها من شك او ريبه كان
شاعرنا قد تصببها ، ورسم خيوطها بنظرة

وخياله ، وهي بالحقيقة تمثل أدروع ما وصل لنا
من الشعر الجاهلي عن سيد القؤل .

والقصيدة يبدأها الإعشى بوصف أربعة من
صبيادي القؤل - ويصفهم بأنهم مختلفو الألوان
والأصل - وقد اجتمعوا على الصيد . حتى إذا
اختر أصحابهم واقوامهم قلوباً على الصيد دخلوا
بفئتهم إلى عرض البحر ، فإذا ما وصلوا إلى
مكان الصيد ، وأرسوا سفينتهم ، بعدما أقوا
المراسي ، (٨٩) قذف أصحابهم أنفسهم في البحر ،
بعد أن طلاجسده بالريث ، خوفاً من ملوحة ماء
البحر . ثم يواصل الإعشى وصفه لهذا القائن ،
وهو يبحث عن درقه ، وكيف يجمع ويقذف بالزيت
من فيه ، كي يشق له الطريق في لجة البحر ،
وهذه طريقة تسعمل في سيد القؤل (٩٠) ولا ينسى
الإعشى أن ينقل لنا الصراع النفسي الذي يعيشه
الصيد في بحثه عن القؤل . فابوه قبله مات بحثاً
عنها . وهو الآن في مواجهة مع الموت ، فاما ان
يلحق به واما ان يحصل عليها ، ويتحرر من ربكة
الفقر ، ويمشي في غنى ورفاه . ثم يصف الإعشى
في مصيدته القائن ، وقد نامف النهار عليه وهو
غاطس تحت الماء ، وشريكه فوق السفينة ينظر ،
وهو ممسك بالخيل ، (٩١) ولا يلدرى ما حل
بصاحبه . حتى إذا أخرجها سجد لها الملاحون ،
وبدأت رحلتها بأيدي التجار ، حيث يقول (٩٢) :

كجمانة البحري جاء بها
غواصها من تجنة البحر
طلب القواد رئيس أربعة
متخالفى الألوان والتجر (٩٣)
فتتارعوا حتى إذا اجتمعوا
التوا إليه مقاليد الأمر
وعلت بهم سجداء خادمة
تهوى بهم في لجة البحر (٩٤)
حتى إذا ما مساء ظنهم
ومضى بهم شهر إلى شهر
القي مراسميه يهلكة
ثبتت مراسيها فمما تجرى
فانصب استف رأسك لبد
نزهت رباعيتاه للصبر
اشفى يمج ازيت ملتمس
ظمان ملتهم من الفقر

قتلت أباء فقتل أبعمه
أو استغيد رفيفة الدهر
نصف النهار المساء غامره
وشريكه بالمعيب ما يلدرى
فأصاب حنيتة فجاء بها
صدفينة مضيفة الجمر
ينطى بها لنا وبعثها
ويقول صاحبه : الاتبرى ؟
وترى الطواري يسجدون لها
ويضمونها بأيديه للتجر (٩٥)

اما القوحة الثالثة لنجدها عند المخيل
السدي ، حيث صور فيها رعمنة الخوف من
الموت لدى القائن ، وهو في لجة البحر ، وتحت
رحمة سبك القرش ، وقد شبهه بسرعة السهم في
سرعته ومضائه ، وهو يفسل من الماء حاملاً درقه
الثمينة ، وقد ظلد على صدره زبد البحر والزيت
الذي علق به في أثناء قذفه له داخل البحر في بحثه
عن الدر ، حيث يقول (٩٦) :

وتربك وجها كالصحيفة لا
ظمان مختلفج ولا جهسم
كمقيلة الدر استضاء بها
مختراب عرش عزيزها المعجم
ألقى بها لنا وجاء بها
سخت العظام كأنه سهم
بلسانة زربت وأخرجها
من ذى غوارب وسطه الحكيم (٩٧)

وبعد ان أسعرفنا هذه القصائد الثلاث
تستطيع ان تقول ان هذا الوصف المتاني ، الدقيق
نصيد ، لم يات عن جهل ، وقلة خبرة ، بل انه
متف من معرفة دقيقة بالبحر وظروف الصيد
فيه ، وهذا ما يند رأينا من ان العربي عرف
البحر ، وأطلع على ظروف العيش فيه .

(٢) صيد السمك :

ان الشعر الجاهلي شتم بذكر السمك
وصيده ، ولا نعرف لماذا لم يكثر الجاهلون من ذكر
السمك وطرق صيده ، إذا عرفنا بأنهم دخلوا
البحر في سفنهم ، وعاشوا على سواخله ، ولعل
السبب ربما يعود إلى قلة وسائل الصيد ، أو
أخفائها في أحيان كثيرة . كما ان اعتمادهم على

ما يملكونه من الحيوان ، الذي يشكل المصدر الاول والاساسي في غذائهم ، يمدحهم الى حد ما عن التفكير والاستفادة من مصادر الثروة البحرية .

الا اننا رغم ذلك وجدنا اشارات في الشعر الجاهلي للسك وطريقة صيده ، وفي بعض الاحيان حظورة بعض اسماكها ، كسك القرش الذي ورد في شعر الحبل السعدي ، وخشبة الفواص منه بقوله : (٩٨)

ببابة ريت واخرجها

من ذي خوارب وسطه اللحم

وان اشارة الحبل لهذا النوع من السمك ، وبهذا الوضع الذي يختصه الصائد ، او الباحث عن الثؤث ، يدل على انه كانت هناك عمليات صيد ، وان هذه العمليات كانت تفسح في الصيادين (حظورة هذا النوع من السمك في مخابرها) بل اننا على يقين اذا قلنا / بان عمليات الصيد هذه ، والصيدون في اثناء صيدهم ، كانوا قد تعرضوا لهذا النوع من الاسماك . لهذا اصبت الاشارة اليه وبهذا النوع من التاكيد المحفوف بالمخاطر ضروريا ، املتأ عليه الحادثة .

كما اننا نجد ذكرا للسمك عند المررد ، عندما شبه الدروع المنيمة بظهر السمكة التي لا يصل اليها منان الصياد ، ومهانة .

يقول المررد : (٩٩)

دلاص كظهر النون لا يستطيعها

سنان ولا تلك الحقاء الدواخل (١٠٠)

وفي هذا البيت ما يكشف لنا عن طريقة من الطرق البسيطة انشائية آنذاك في صيد الاسماك والتي كانت تعتمد على السهام في صيد الاسماك .

وعند اوس بن حجر نجد ان سهولة صيد السمك (وخاصة في دجلة) غادته الى تشبيه ذلك باعدانه . وانهم يقتلون بسهولة ، حيث يقول : (١٠١)

او سرركم اذ لحقنا غير فخركم

يانكم بين طهرى دجلة السمك

وعند عبيد بن ابرص ، نشر على قصيدة وعرة الانفاظ ، تمثل شريحة من واقع بصري ، فيها ذكر الموت ، وهو يسكن في اعماق البحر ، يهدد سكونه اذا ما ظهر ولاح على سطحه ، كما فيها ذكر للاسماك التي تعيش فيه بشكل عام .

وان القصيدة وغيرها تمثل فقرة نوعية في المضمون عند الجاهلي . والدخول الى عالم البحر .

يقول عبيد بن ابرص : (١٠٢)

كليل مظلم الحجرات داح

بهيم او كبحر ذي بواص

من الحوت الذي في لجج البحر

يجيد السبح في اللجج القماص (١٠٣)

اذا ما باص صلاح بصفتيه

وبيض في المكر وفي المحاص (١٠٤)

تلارص في المراس ملاوصات

له قلص دواجن بالملاص (١٠٥)

بسات الماء ليس لها حياء

اذا اخرجتهن من المداص (١٠٦)

اذا قبضت عليه الكف حيناً

تناعص تحتها اي انماص

وباص ولاص من قلص ملاص

وحوت البحر اسود او ملاص

كلون الماء اسود ذو قشور

تجنن تلاحم الشرذ الملاص

★

بعد هذا العرض ، نستطيع القول : ان هذا البحث يمثل رداً ضمنيّاً على من انكر على العرب معرفتهم بالبحر وركوبه - وخاصة في فترة ما قبل الاسلام - وذلك من خلال تأكيد حقيقتين احتواهما البحث وهما :

الاولى : ان العرب عركوا البحر ، وعرّفوا وسيلة الابحار فيه ، واستغلّوا لروائه الطبيعية . حيث وضحت من خلال ما اوردت من أدلة القرآن والتاريخ العربي ، والشعر الجاهلي نفسه .

الثانية : ان الشعر الجاهلي احتوى الكثير من الاشارة الى مظاهر البيئة البحرية ، وان ما اوردناه من شعرهم في هذا البحث يكفي لتعريف ما نذهب اليه . وان ما جاء فيه على لسان الشعراء الجاهليين من وصف لهذه المظاهر يتم عن معرفة ، وخبرة دقيقة بحياة البحر وليس فيه شيء يعتبره الشك والريبة .

هوامش البحث

- (٢٠) الشجر : وهو صلح على ساحل بحر الهند من ناحية اليمن (معجم البلدان : ٢١٧/٢) .
- (٢١) أنظر ديوان الثابتة : ٢١٢ .
- (٢٢) ديوان عمرو بن شعيب : ٦٠ .
- (٢٣) أوائل : بالضم ، ويرى بالفتح ، جزيرة بحيف بها البحر : بناحية البحرين (معجم البلدان : ٢٧٤/١) .
- (٢٤) الإسميات : ١٨٦ .
- (٢٥) نزل هذه الطريقة بداية صناعة السفن عند العرب ، حيث تشد الألواح بالياف النخيل ، يقول حوراني « والراجع أن ألواح هياكلها ثم تكن تثبت بالسامع بل تشد بشروط من ليف » (حوراني العرب والملاحة في المحيط الهندي : ص ٢٢) .
- (٢٦) ديوان لبيد : ١٤٢ .
- (٢٧) ديوان أمرو القيس : ٥٧ .
- (٢٨) الفواصي : جمع فاقس وهي السفينة العظيمة وقيل هي سفن من الركب (لسان العرب مادة فاقس) .
- (٢٩) ديوان زهير : ٢٨٠ .
- (٣٠) اشعار التهذيب : ١٠٦ .
- (٣١) المصدر السابق : ٥١٦ .
- (٣٢) قسائية : نسبة إلى قسان القبيلة المشهورة في اليمن (معجم البلدان : ٢٠٧/٥) .
- (٣٣) الإسميات : ١٨١ .
- (٣٤) أنظر ديوان بشر بن أبي خازم : ٧ .
- (٣٥) حيث يجمعون رأياً أو وصلاً ، ثم يفتنون خبيثاً ، ثم يتنقون المقابل (الذي يلحقه القبال) ذلك التراب يمهده ليقسمه قسمين ، ثم يقول لصاحبه في أي الجانبين ما خبات (أنظر ديوان طرفة ص ٨) .
- (٣٦) ديوان طرفة : ٨ .
- (٣٧) أنظر ديوان الأعشى : ص ٢٩ .
- (٣٨) ديوان النقي : ١٨٨ وما بعدها .
- (٣٩) ديوان الأعشى : ٢٩ .
- (٤٠) كوتل السفينة : ذهبها ومؤخرها .
- (٤١) ديوان الأعشى : ٥١ .
- (٤٢) الكراع : الشراع .
- (٤٣) المفصليات : ٦٢ .
- (٤٤) ديوان طرفة : ٢١ .
- (٤٥) أنظر : (مادة يوصي) قاموس
- (٤٦) العرب والملاحة / ٢٤ .
- (٤٧) الكان نفسه .
- (٤٨) أنظر المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : ٢٦٦/٧ .
- (٤٩) المصدر السابق : ١٦٦/٧ .
- (٥٠) أنظر حواد في العرب والملاحة : ٩١ .
- (٥١) المفصل : ٢٦٥/٧ .
- (٥٢) العرب والملاحة : ١٠٠ .
- (٥٣) المفصل : ٢٧٢/٧ .
- (٥٤) المصدر السابق : الكان نفسه .
- (٥٥) المصدر السابق : ٢٧٢/٧ .
- (٥٦) المصدر السابق : ٢٧٥/٧ .
- (٥٧) العرب والملاحة : ٩٢ .
- (٥٨) المفصل في تاريخ العرب : ٢٥٦/٧ ، وأنظر أيضاً العرب والملاحة : ٢٥ .
- (٥٩) أنظر في الأدب الجاهلي : ٢٩ .
- (٦٠) الكهف : ٢١ .
- (٦١) المتكوت : ١٥ .
- (٦٢) الأسراء : ٦٦ .
- (٦٣) لقمان / ٢١ .
- (٦٤) الشوري : ٢٢ .
- (٦٥) لرحمن : ٢٤ .
- (٦٦) النحل : ١٤ .
- (٦٧) الرحمن : ٢٢ .
- (٦٨) أنظر المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : ٢٤٥/٧ .
- (٦٩) ديوان طرفة : ٧ .
- (٧٠) عدولية : سفن تنسب إلى عدول : ينتج أوله ولاتيه ، وسكون الواو ، وفتح اللام ، والقصر . وهي قرية بالبحرين (معجم البلدان : ٩٠/٤) .
- (٧١) ابن يامن : رجل اشتهر بصناعة السفن بالبحرين .
- (٧٢) أنظر في الأدب الجاهلي : ٧٩ .
- (٧٣) القرقود : ضرب من السفن ، وقيل هي السفينة المنظمة أو الطويلة ، وجمعه قراقير (لسان العرب مادة قرد) وقد جاز ذكرها أيضاً عند طريح بن الحكم بقوله : وزالت بهم صوبه صباغ كأنها قراقير في ذي لجة تسمح (اشعار التهليلين : ١٢٢)
- (٧٤) ديوان الثابتة : ١٥٢ .

- (٩١) حيث يفرض القواس بحبل منه طرفه ، وطرفه الآخر مع صاحبه (خزائن الأدب : ٢١١/٣) .
- (٩٢) انظر خزائن الأدب : ٢١٢/٢ وما بعدها .
- (٩٣) البحر : يفتح التون وسكون الجيم : الأصل .
- (٩٤) السجواء : وهو الظهر ، وهنا أراد السفينة .
- (٩٥) الصواري : الأبحون .
- (٩٦) المفصليات : ١١٥ .
- (٩٧) الكظم : سمك القرش .
- (٩٨) المفصليات : ١١٥ .
- (٩٩) المفصليات : ٩٨ .
- (١٠٠) الدلاحي : اللبن البراق الأبيض (لسان العرب مادة دلس) والتون : السمكة . والحظاء : السهام الصقارة لاتصال لها .
- (١٠١) ديوان أوس بن حجر : ٨١ .
- (١٠٢) ديوان عبيد : ٨٥ وما بعدها .
- (١٠٣) القفاص : التوب أي أن لا يستقر في موضع (لسان العرب مادة قفص) .
- (١٠٤) الطعاص : اسرع وهذا عدوا شعبدا (لسان العرب مادة طعص) .
- (١٠٥) ملاص : الصفا الأبيض (لسان العرب مادة ملص) .
- (١٠٦) نبات الماء / هنا يقصد السمك .



المصادر والمراجع

- ١ - الإسميات :
 تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام عارون - المطبعة
 النشبة دار المعارف - مصر ١٩٦٢ .
- ٢ - خزائن الأدب :
 للبيهادي تحقيق ، جندابور اليميني ، المطبعة المسقية
 القاهرة ١٣٤٩ هـ .
- ٣ - ديوان طرفه بن العبد :
 - شرح التسنيري - تحقيق نورية المطيب والمطيس
 المسقال - مطبعة دار الكتاب ١٩٧٥ .
- ٤ - ديوان النابغة الجهماني :
 تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف القاهرة
 ١٩٧٧ .
- ٥ - ديوان امرئ القيس :
 تحقيق محمد أبو الفضل - المطبعة الثانية دار المعارف -
 مصر ١٩٦٤ .
- ٦ - ديوان الاعشى :
 تحقيق الدكتور محمد حسين .

- (٥٦) ديوان سلامة بن جندل : ١٨٩ .
- (٥٧) ديوان الاعشى : ص ١١١ .
- (٥٨) انظر ديوان النابغة : ٩٧ ، والخيزرانة : سكان السينة
 وقيل هو الفردى .
- (٥٩) الجذاف : بالذال والداد ، فنان هيصتان . ومجداف
 السينة خشبة في رأسها لوح عربي للفتح بها (لسان
 العرب مادة جطف) .
- (٦٠) ديوان النقيب المصطفى : ٢٢ .
- (٦١) المفصليات : ٢٢ .
- (٦٢) لسان العرب [مادة منج] .
- (٦٣) ديوان النابغة : ١٧ .
- (٦٤) ديوان الاعشى : ٢٩ .
- (٦٥) القصير السابق : ٥١ .
- (٦٦) انظر ديوان زهير : ١١٨ .
- (٦٧) ديوان عبيد بن الأبرص : ٢٦ وما بعدها .
- (٦٨) الثاقب / الفتحة الضمة .
- (٦٩) الإردمون : جمع أردم وهو الفلاح الحادى .
- (٧٠) ديوان زهير : ٢٨٠ .
- (٧١) المفصليات : ٥٨ .
- (٧٢) ديوان النابغة : ٩٤ ، والحلج : السفن الكبيرة .
- (٧٣) ديوانه : ٢٧ وما بعدها .
- (٧٤) النصار : النصار : وجهه نسر ، وكل ما سير فقد
 نسر ، قال الفراء : النسر : مناسير السينة وخرطها
 التي تشد بها (لسان العرب مادة نسر) ، والوردج :
 الواسعة .
- (٧٥) ديوان طرفه : ٨ .
- (٧٦) انظر ديوان النابغة : ٩٥ .
- (٧٧) انظر ديوانه ص ٩٢ .
- (٧٨) ديوان الاعشى : ٣٩ .
- (٧٩) شرح الإشعار السنة الجاهلية : ٥١ .
- (٨٠) المفصليات : ١٩١ .
- (٨١) النواصية : دقة منسوبة إلى لؤم ، وهي ضبة عمان
 التي على الساحل .
- (٨٢) انظر ديوان طلحة النحل : ١٠٥ .
- (٨٣) ديوان ليبي : ٣٠٩ .
- (٨٤) الإسميات : ٢٠٥ .
- (٨٥) ديوان الاعشى : ٨٠ .
- (٨٦) دارين : فرسة في البحرين ، يجلب إليها الكسد من
 الهند (معجم البلدان : ج ٢/٢٤٢) .
- (٨٧) تسمج : هرم والمغرب في منيه .
- (٨٨) سرى السارين : الذين يصيدون في الليل .
- (٨٩) الراص : وهي آلة ترسي بها السفينة .
- (٩٠) انظر القصص : ١٥٠/١ .

- ٧ - ديوان ملائكة الليل :
تعميل فدية الخطيبه ولطفى السقلال - دار الكتاب العربى .
- ٨ - ديوان عمرو بن قتيبة :
تحقيق حسن كامل الصيرفي - مجلة مدونه المخطوطات العربية - القاهرة ١٩٦٥ .
تحقيق خليل ابراهيم الطيبة - طبعة الجمهورية .
بغداد ١٩٧٢ .
- ٩ - ديوان سلامة بن جندل :
تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة - الطبعة الاولى - حلب ١٩٦٨ .
- ١٠ - ديوان شعر الكنتب الميمى :
حسن كامل الصيرفي - جاسه الدول العربيه - مدونه المخطوطات القاهرة ١٩٧١ .
- ١١ - ديوان اوسى بن حجر :
د الدكتور محمد يوسف نجو - الجاسه الاسريكيه دار صادر - بيروت ١٩٦٠ .
- ١٢ - شرح ديوان ليلى بن ربيعة القاهري :
د . احسان عباس وزاوية الارشاد والانياد - الكويت ١٩٦٢ .
- ١٣ - شرح ديوان زهير بن ابى سلمى :
سفة مصورة من طبعة دار الكتب الدار القومية - القاهرة ١٩٦٩ .
- ١٤ - شرح اشعار الهذليين :
تحقيق عبدالمعز احمد فراج - مكتبة دار العربية - القاهرة .
- ١٥ - العرب والملاحه في المحيط الهندي :
تأليف جودج لاملو حوراني - ترجمة الدكتور يشوب بكر - مكتبة الانتصار العربية .
- ١٦ - في الادب الجاهلي :
طه حسين الطبعة الاولى : دار المعارف - مصر ١٩٦٩ .
- ١٧ - لسان العرب :
ابن منظور : بيروت ١٩٥٦ .
- ١٨ - القصص :
ابن سيدة / الكتب التجاري للطباعة والتوزيع - بيروت
- ١٩ - معجم البلدان :
ياقوت الحموي : دار صادر بيروت ١٩٥٧ .
- ٢٠ - الفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام :
الدكتور جواد علي : دار العلم للملايين - الطبعة الاولى - بيروت ١٩٧١ .
- ٢١ - وصف البحر والنهر في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي الثاني :
الدكتور حسين مطران الطبعة الاردنية - عمان ١٩٧٥ .

المصادر الانكليزية

Persian - English Dictionary, by F. Steingass, Second Impression London 1930.

مظاهر التنافس في حوارية باختين

محمد وهابي

ظهر (ميخائيل باختين: Mikhail Bakhtine) في مرحلة تميزت بعنف الصراع بين البنيويين والماركسيين، وقد سجل حضوراً متميزاً في الخطاب النقدي المعاصر؛ لأنه لم ينضم في هذا المعترك إلى جانب ضد آخر، وإنما تبنى موقفاً ينتقدهما معاً، وبدلك يكون قد فتح الصراع على واجهتين: صراعاً ضد البنيويين الشكليين، انطلاقاً من رفض فكرة النص المغلق على ذاته والمكتفي بدلالاته، والتأكيد - في المقابل - على حواريته وتعدد خطاباته، وصراعاً ضد الماركسيين المتطرفين من خلال تحويل العلاقة التي كانوا يربطونها بين النص والواقع التاريخي والاجتماعي والاقتصادي إلى علاقة بين النص وغيره من النصوص، وبدلك يكون قد مهد الطريق لقيام تصور ناضج حول «الناص».

لقد ارتبطت بداية هذا المشروع النظري، عند (باختين)، بكتابه: «شعرية دوستوفسكي» الذي سيعمد من خلاله إلى تحديد مفهوم «الحوارية» Dialogisme، وذلك عن طريق إجراء مقارنة بين روايات تولستوي، وروايات دوستوفسكي، وقد خلص من هذه المقارنة إلى التأكيد بأن شخصيات تولستوي لا تستقل بنواتها وبمواقفها، وإنما تخضع بشك مطلق لسلطة المؤلف الذي يتحدث بالنيابة عنها، ويوجهها إلى نواياه ومقاصده بالشكل الذي يريد،

دون أن تمنع أو تحتج. وهذا يعني أن رواياته تتوجه إلى تأكيد حقيقة واحدة فقط هي حقيقة المؤلف، وبهذه النصفة، يتميز العالم الروائي عنده بكونه عالماً مونولوجياً، تلتف فيه كل الأصوات حول صوت المؤلف، فتشكل معه صوتاً موحداً متجانساً Homophone «يتوفر على وحدة متراسة متناغمة (...) في هذا العالم ليس هناك صوت ثانٍ إلى جانب صوت المؤلف»⁽¹⁾. أما روايات دوستوفسكي فهي، على عكس ذلك، تتميز بحواريتها، وتعني الحوارية عند تعدد الأصوات Polyphonie داخل الرواية بكيفية يضطر فيها كل ما هو سلطوي أو رسمي إلى الانصهار والدوبان: «إن دوستوفسكي شأنه شأن بروميثيوس، جوته، لا يخلق عبداً مسخت شخصياتهم (مثلما فعل زيوس)، بل أناساً أحراراً مؤهلين للوقوف جنباً إلى جنب مع مبدعهم قادرين على ألا يتفقوا معه، بل وحتى أن يثوروا في وجهه»⁽²⁾. ويريد باحثين من توضيح هذا بقوله: «إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالدات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنها لا تخص للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقاً لصوت المؤلف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إن أصداؤها تتردد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلف، وتقترن بها اقتراناً فريداً من نوعه، كما تقترن الأصوات الكبيرة القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين»⁽³⁾.

بهذا التوصيح، يؤكد باحثين تحرر الشخصيات من سلطة المؤلف دوستوفسكي: إذ إن كل شخصية تستقل بداتها، وتتحدث عن نفسها وعن مواقفها بصوت كامل القيمة والأهمية، وبذلك

فهي لا تسمح للمؤلف أن يقوم بدور الوسيط بينه وبين القارئ، وقد استحق دوستوفسكي، بهذه الميزة التي أضفها على شخصياته، أن يكون، في نظر باختين، مؤسساً حقيقياً للرواية الحوارية أو الرواية المتعددة الأصوات.

ولا تعني «الحوارية» عند دوستوفسكي، مجرد حضور أصوات الشخصيات إلى جانب صوت المؤلف، وإنما تعني أن كل صوت يتضمن وعياً لا يكتفي بنفسه أبداً، بل يرتبط بعلاقة متوترة مع وعي آخر: «إن كل خلجة من خلجات البطل، إن كل فكرة من أفكاره هي ذات طاب حوار في أعماقها، موشاة بالجدل، مفعمة بروح الخصام، أو على العكس، مفتوحة أمام إلهام غيري، على أي حال فهي لا تركز ببساطة على موضوعها، بل مصحوبة دائماً بتلفت أبدي نحو إنسان آخر»¹⁴.

ويزيد باختين من توضيح مفهوم «الحوارية» أو «التعددية الصوتية»، كما يتصوره هو، من خلال استحضار مقال لـ «إي. فالونفارسكي» يحمل عنوان: «التعددية الصوتية عند دوستوفسكي»، وما يميز هذا المقال، بالمقارنة مع كتاب باختين، هو إشارة صاحبه إلى أسلاف دوستوفسكي، في مجال تعدد الأصوات، ويتعلق الأمر عنده بكل من شكسبير وبلزاك. إلا أن باختين يدافع عن حوارية دوستوفسكي، ويستدل على تميزها واكتمالها، بالمقارنة مع سابقه، للاعتبارات التالية:

- إن الدراما بحكم طبيعتها غربية على تعددية الأصوات، حتى في حالة إمكانية الحديث عن الأصوات الكاملة القيمة، فإن

- ذلك سينصرف إلى أعمال شكسبير بعامة، وليس إلى أعمال
درامية بعينها، وهذا يعني عنده أن تعدد الأصوات يفترض كثرة
في الأصوات الكاملة القيمة في حدود عمل أدبي واحد.
- الأصوات عند شكسبير، لا تعتبر وجهات نظر حول العالم المستوى
نفسه الذي نجد لها عليه عند دوستوفسكي، لأن أبطال شكسبير،
ليسوا حملة إيديولوجيات بالمعنى الدقيق للكلمة.
- يمكن، في نظر: باختين، أن يكون هناك حديث عن تعدد الأصوات
عند بلزاك، ولكن حول عناصر منها ذفق، بالإضافة إلى ذلك،
فبلزاك لا يذلل موضوعية أبطاله ولا الإنجازية المونولوجية
لعالمه^{١٦}.

إن هذا التصور لمفهوم «الحوارية» Dialogisme، أو «التعددية
الصوتية» Polyphonie، جعل: باختين، يقدم تمثيلاً رائعاً لحالة
النص الأدبي باعتبارها شبيهة بحالة المهرجان الاحتفالي، أو
الكرنفال Carnaval الذي يختلط فيه كل شيء: الثقافة العليا
والثقافة الدنيا، الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، ونتيجة لهذا
الاختلاط «تتقلب المراتب رأساً على عقب (فيصير الحمقى
حكماً، والملوك شعاذين)، وتختلط الأضداد (الحقيقة والخيال،
النعم والجحيم)، ويتم تخريب كل ما هو موثوق به وراسخ أوجد
فيرخي له العنان ويسحر منه»^{١٦}.

وبلاحظ (بيير زيم: Pierre Zima) أن اختيار: باختين،
لشهد الكرنفال، كمجال للتمثيل،، نابع أساساً من كون الضحك
الكرنفالي تعارض «كقوة نقدية وهدامة مع أربعة عناصر في الثقافة
الإقطاعية:

- إنه ينفي التراث عن طريق تفصيله للاستمرارية والمستقبل، والتحول الدائم لما هو كائن.

يقابل الكرنفال الزهد الروحاني للدين في العصور الوسطى، بالحياة والجسد، عن طريق التأكيد على الوظائف الجنسية والبرازية لهذا الأخير (...).

- ينفي التهريج والطابع البهلواني للكرنفال جدية الثقافة الرسمية. التعارض الأخير هو بين الحياة والموت، لا يعترف الكرنفال بأخرويات اللاهوت الرسمي؛ حيث ينفيه ويتخطاه إلى الجمع بين الموت والميلاد (...)¹⁷.

يؤكد مشهد الكرنفال إذن، من خلال تعدد الأشياء وامتزاجها وتداخلها...، استحالة وجود الصوت الواحد أو الحقيقة الواحدة، وهذا يعني، بنقل التشبيه إلى مجال النص الأدبي، استحالة وجود النص المغلق؛ أي استحالة وجود النص النقي، المستقل بداته والمكتفي بدلالته، إذ «إن كل نص صدى لنص آخر إلى ما لا نهاية، جدلة لنسيج الثقافة ذاتها»¹⁸.

وبعد خمس سنوات من ظهور «شعرية دوستوفسكي»، سيصدر: ميخائيل باختين، كتاباً آخر يحمل عنوان: «الخطاب الروائي»، والنقاسم المشترك بين هذا الكتاب والكتاب السابق، هو إشارة باختين، مرة أخرى، إلى التعددية الصوتية في الرواية، ولكن بشكل أكثر تفصيلاً في الكتاب الثاني؛ إذ سيعمد فيه إلى تخصيص فصل تحت عنوان: «التعدد اللغوي في الرواية»، ومن خلاله سيسعى إلى تحليل مختلف أشكال وطرائق استحضار خطاب الآخر الذي

يشكل بتعدد، في نظر باحثين، النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية والأسلوبية المكونة، عادة، لمختلف أجزاء الكل الروائي، ويورد هذه الوحدات على الشكل التالي:

السرد المباشر الأدبي في مفايراته المتعددة الأشكال.

- أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المعكي المباشر. أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية المتداولة: الرسائل، المذكرات الخاصة، إلخ.

- أشكال أدبية متنوعة من خطابات الكاتب، إلا أنها لا تدخل في إطار «الفن الأدبي» مثل: كتابات أخلاقية، وفلسفية، استطرادات عامة، خطب بلاغية، أوصاف إثنوغرافية، عروض مختصرة، وهلم جرا.

- خطابات الشخصيات الروائية المفردة أسلوبياً⁽⁹⁾.

وإذا كان الطاهر يوحى بأن هذه الوحدات الأسلوبية غير متجانسة، فإن العالم الروائي يسمح لها أن تتمازج، وفي ظل هذا الامتراج تستطيع أن تتألف، وتكون نسقاً أدبياً منسجماً، تحض، من خلاله، لوحدة أسلوبية عليها تتحكم في الكل، بشكل لا يتيح لنا أن نطابق بينها وبين أية وحدة من الوحدات الصغرى التابعة لها. وبهذه القدرة على تجميع الوحدات، وخلق انسجام بينها تتميز، في نظر باحثين، الأصالة الأسلوبية للجنس الروائي، «هأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسق من «اللغات»⁽¹⁰⁾ ويمكن أن نقدم تمثيلاً لهذا التجميع وهذا التأليف، الذي ينجره الجنس الروائي، من خلال ما أشار إليه باحثين نفسه عندما تحدث عن

دوستويسكي، في الكتاب السابق، حيث يقول: «ويقوم دوستويسكي بصهر ودمج العناصر المتعارضة. إنه يتمدّد بقوة، القانون الأساسي لنظرية الفن، وتنحصر مهمته في تدليل أعظم عقبة تعترض طريق الفنان: خلق كيان فني موحد متكامل من مواد متنوعة ومتناظرة غريبة عن بعضها بعمق. ولهذا السبب نجد سفر أيوب، وإلهام القديس يوحنا، والأناجيل، وكلمة سيمون اللاهوتية الجديدة، وكل ما يغدي رواياته ويسيع النغمة الخاصة على هذا الجزء أو ذلك من أعماله، نجدها تندمج بصورة فريدة هنا مع الجريدة والنكتة، والمحاكاة الساخرة Parodie، والمشاهدة السوقية المبتذلة والمبالغة الضنية أو حتى الأهجية. إنه يرمي بجرأة في بوتقاته كل العناصر الجيدة والجديدة، عارفاً واثقاً من أن المنابع الخام للواقع الفج، ومفاجآت القصص السوقية والصفحات الملهمة للكتب المقدسة، كل ذلك سينصهر في حمأة عمله الإبداعي ويندمج في مركب جديد يحمل الطابع العميق لنغمته وأسلوبه الشخصيين»⁽¹¹⁾.

إن قناعة باختين بميزة الجنس الروائي، وحده، في خلق مشهد حوار حقيقي، جملة يضع الشعر في تعارض مع الرواية، باعتباره لا يتوهر على هذه الخصوصية الحوارية، وذلك لأن «لغة الشاعر هي لغته الخاصة، إنه غارق فيها كلية، ولا يمكنه فصله عنها؛ إنه يفيد من كل كلمة وشكل وتعبير بناء على غرضه المقصود (...) إنها [أي اللغة] ذلك التعبير الصافي غير المتوسط لقصد الشاعر الخاص»⁽¹²⁾، ويقدم باختين لهذا التعارض تفسيراً إيديولوجياً مصادره أن الشعر ينمو داخل ثيار ثقافي رسمي يكرس كل ما هو مركزي وسلطوي، أما الرواية، والأجناس النثرية الأخرى، فتكون

داخل مناخ شعبي يتجه نحو نيد وتدمير كل ما هو مركزي ورسمي، «هينما كان الشعر، يحل فوق القمم الاجتماعية الإيديولوجية الرسمية، مشكلة المركزة الثقافية، كان هناك في الأسفل، فوق مصطببات الأكواخ والمعارض الشعبية، صدى التعدد اللساني على لسان المهرج الذي يسخر من جميع «اللغات» واللهجات، وكان هناك أدب الحكايات المنظومة والدرامات المضحكة وأغاني الشارع، والأمثال والطرائف، ولم يكن هناك، في هذا المستوى، أي مركز لساني، وإنما كان هناك اللعب الحي بين الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان، وجميع «اللغات» كانت بمثابة أقنعة في تلك اللعبة ولم يكن أي واحد من مظاهرها حقيقياً وغير قابل للنقاش»⁽¹³⁾.

إن المتتبع لكتابات: باختين، الأولى، وخاصة منها: «شعرية دوستوفسكي» و«الخطاب الروائي» سيلاحظ أن هذا الدارس يحرص كثيراً على تقديم فهم خاص لمصطلح «الحوارية» يتسم، أساساً، بكونه ذا طبيعة إيديولوجية. ولعل هذا ما جعله يستبعد الأعمال الملحمية، والأسطورية، وأبطال شكسبير الذين لا يشكلون، في رأيه، تعددية صوتية حقيقية، لسبب أساسي وهو كونهم ليسوا حملة إيديولوجيات.

ولكن في الكتابات اللاحقة، سيسجل المتتبع توسعاً في فهم هذا المصطلح، عند باختين، ربما لأن هذه المرحلة تزامنت مع تراجع حماسه الإيديولوجي، وهكذا سيؤكد عام 1975م ما يناقش قوله عن تولستوي، عام 1929م، حيث يقول: «يتسم الخطاب في عمل تولستوي، بحوارية داخلية شفافه، إذ يدرك تولستوي، بحدّة ونفاذ

في الشيء، وكذلك أفق القارئ الحوارية التي تتميز بخصائصها الدلالية والتعبيرية»⁽¹⁴⁾.

انطلاقاً مما سبق، نلاحظ أن مصطلحات باختين: (الحوارية، التعددية الصوتية، الخطاب الكرنفالي) تشكل مستحضرات أساسية، ستساعد كرسنيم، فيما بعد، على بلورة مصطلح جديد هو «التناص». إلا أنه لا يجب الوقوف عند هذه المصطلحات فقط، إذ يمكن الارتداد إلى الوراء للإشارة إلى مصطلحات أساسية أخرى، وردت في كتاب نُسب إليه مؤخراً، وهو: «الماركسية وفلسفة اللغة»⁽¹⁵⁾ التي تناول فيه: «علاقة اللغة بالمجتمع، منظوراً إليها من مكان جدلية الدليل اللغوي كمفعول للبنىات المجتمعية»⁽¹⁵⁾. ولعل أبرز هذه المصطلحات هي: «التفاعل اللفظي»، «التبادل اللفظي»، «التداخل اللساني»، وقد وردت من خلال هذا الكتاب، في السياقات التالية:

«من الطبيعي أن يكون الحوار، بمعناه الضيق، سوى إحدى صيغ (حقاً إنها من بين أهم الصيغ) التفاعل «اللفظي»»⁽¹⁶⁾.

- «كذلك الكتاب، وهو فعل كلامي مطبوع، يشكل أحد عناصر التبادل اللفظي. إنه موضوع نقاشات فعالة تتخذ شكل حوار، وهو موضوع بالإضافة إلى ذلك لكي يفهم بطريقة فعالة، ولكي يُدرس بعمق ويُعلق عليه ويُنتقد في إطار الخطاب الداخلي، هذا دون اعتبار ردود الفعل المطبوعة، والمؤسسة، كما نجد ذلك في مختلف دوائر التواصل اللفظي (الانتقادات، والعروض التي تؤثر في الأعمال التالية إلخ...) إضافة إلى أن العمل الكلامي

الذي يتخذ شكل كتاب يتجه دائماً حسبما تقتضيه المداخلات الكلامية السابقة وفي دائرة النشاط نفسها سواء كانت مداخلات المؤلف أو «مداخلات مؤلفين آخرين»⁽¹⁷⁾.

«لقد عرض (نيقولا مار) N. Marr الفكرة التي تدعي أن تهاجن الألسنة (أي التداخل اللسني) عامل جوهري في تطورها (...) يقول (مار): «إن التداخل، عموماً، كعامل حافز على بزوع أشكال ونماذج لسنية مختلفة، هو منبع لتشكيل مظاهر جديدة: وهذا أمر يلاحظ ويدرس في كل الألسنة الياهتية، وبعد ذلك من أكبر ما حققته اللسنيات الياهتية من نجاحات وفتوحات عظيمة (...) إن عدم وجود لسان أو توماتوبي (تصاقبي) بدائي مشترك بين كل الشعوب أمر واقعي، وكما سرى فإنه لسان لم يسبق له أن وجد ولا يمكن أن يوجد، فاللسان من إبداع المجتمع، تولد عن التواصل المتبادل بين الشعوب، وأحدثته الضرورات الاقتصادية: وهو بذلك يشكل نتاجاً فرعياً للتواصل الاجتماعي، الذي يفترض دائماً وجود شعوب متعددة»⁽¹⁸⁾.

ويتأكد حضور الفعل التناصي، أيضاً، في هذا الكتاب عندما يتحدث: باحثين، عن «خطاب الغير»، حيث يقول: «الخطاب المروي خطاب في الخطاب، وتحدث في التحدث (قول في قول)، لكنه، في الوقت ذاته، خطاب عن الخطاب وتحدث عن التحدث»⁽¹⁹⁾ وبهذه الكيفية يتمكن المؤلف «من دس أجوبته وتعليقاته في تلافيف خطاب الغير»⁽²⁰⁾ كما يستطيع الراوي «أن يمحو، عن عمد، حدود الخطاب المروي ليلوته بنبراته، بفكاهته، بسخريته، وبكراهيته، بيهجته أو باحتقاره»⁽²¹⁾.

ويتأكد الشيء نفسه عندما يتحدث باحثين، في الفصل الأخير من هذا الكتاب، عن «الاستشهاد»، «حيث يناقش الكاتب الدور الأساس والمتنوع للاستشهاد، سواء أكان صريحاً أم كان ضمناً في أحاديثنا؛ وحيث يؤول مختلف الوسائل المستعملة لتكييف هذه «الافتراضات» المتعددة الأشكال والمستمرة مع سياق الخطاب»²². ولا يفوتنا، من خلال هذا الكتاب، أن تنوه بنوع باحثين في توصله المبكر إلى التعبير عن تصور ناضج حول الفعل التناسلي بشكل عام، حيث يقول: «إن كل كتابة أو نقش امتداد لسابقتها تثير سجالاتها، وتنتظر ردود أفعال نشطة في الفهم، تتجاوزها وتسبقها»²³.

إن: باحثين، يستحق هذا التنويع بالفعل، ولا غرو أن نجد عباقرة كباراً، في مجال البحث اللساني، يعترفون بنبوغة وتقدمه في كشف هذه العلاقة بين النص وغيره من النصوص؛ فكريستيانا، مثلاً، لا تكف، في الكثير من مؤلفاتها، عن الحديث عنه، وتودوروف في كتابه: «المبدأ الحوارية» Le principe dialogique يسوق مجموعة من الأقوال التي تؤكد وعيه الناضج بالتناسل.

لقد اقتنع هذا الدارس بشكل كبير خاصة في مؤلفاته الأخيرة أن الحوارية أو التفاعل اللفظي L'interaction Verbale الذي يأخذ عند كريستيانا، موقع التناسل هو قدر كل خطاب: «فكل صوت هو مسكون بصوت الآخر»²⁴ و«كل خطاب يعود في الأقل إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل»، وعلى هذا الأساس يرى «أنه مهما كان موضوع الكلام، فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل،

بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بخطاب الآخر الذي تعلق سابقاً بهذا الموضوع»⁽²⁵⁾ وبهذه القناعة، فإنه لا يستثني من هذا التفاعل اللغوي أو الحواري إلا آدم الذي كان بإمكانه، هو الوحيد فقط، أن يتجنب الالتقاء بخطاب الآخر، وذلك لأنه «كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتكح بواسطة الخطاب الأول»⁽²⁶⁾ أما ما عدا ذلك، «فليس هناك شيء لم تلطخه تسمية سابقة»⁽²⁷⁾.

الهوامش

- (1) نير هيبار توبوزوف، «التناسل»، ترجمة، فخري صالح، محله «ثقافته لجديدة»، العدد 4، 1988م، ص 6.
- (2) ميخائيل باحبيز، «شعرية دوسويفسكي»، ترجمة، د. جهيل نصيف الكرني، مراجعة: الدكتورة حياة شرارة، دار بوقبل للنشر، دار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986م، ص 1.
- (3) نفسه، ص 11.
- (4) نفسه، ص 47.
- (5) نفسه، ص 50.
- (6) راما سدي: «نظرية الأدبية المعاصرة»، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ودار القدس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، طبعة الأولى، 1996م، ص 99.
- (7) بيير ريمو، «النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)»، ترجمة: عبدة لطفي، مراجعة: د. أميلة رشيد ود سعيد بجراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى 1991م، ص 158-159.
- (8) د. عبد لمير حمودة «مرآة العذبة (من البنيوية إلى التفكيك)»، سلسلة «عالم المعرفة»، إصدار: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232، إبريل 1998م، ص 363.

- (9) ميخائيل باحيس « لخطاب الروائي » ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان، لرباط
الطبعة الثانية 1987م، ص 32
- (10) نفسه، ص 33
- (11) ميخائيل باحيس «شعرية دوسوييفسكي»، (م.س)، ص 22.
- (12) بيرفيتن تودوروف «التناص»، ترجمة فخرى صالح، مجلة «الثقافة الجديدة»
(م.س)، ص 7
- (13) ميخائيل باحيس «الخطاب الروائي»، (م.س) ص 39
- (14) تيرفين تودوروف «النص»، ترجمة فخرى صالح مجلة «ثقافة الجديدة»
(م.س) ص 6.
- (*) نشر هذا الكتاب سنة 1929م في لينينغراد باسم مستعار هو ف.ن. فولوشينوف، وهو
اسم لأحد أصيقاء وتلامذة «المعلم» باحيس (...) وليست إعادة الاسم للأمر المحاور
مصنوع النشر، ولا علاقه لهذا بقدمائه الماركسية (لمرحمان، ص 6-7).
- (15) المرحمان، ص 6
- (16) ميخائيل باحيس «الماركسية وفلسفة اللغة»، ترجمة محمد البكري ويمسى لعبد دار
توزيع للنشر الدرس البيضاء الطبعة الأولى، 1986م ص 129.
- (17) نفسه، ص 129
- (18) نفسه، ص 101.
- (19) نفسه ص 155.
- (20) نفسه، ص 162.
- (21) نفسه، ص 162.
- (22) نفسه (مقدمة رومان ياكسون)، ص 11
- (23) نفسه، ص 96
- (24) بيرفيتن تودوروف «النبأ الحوارية»، أخذاً عن أنور المرحلي «سيميائية النص
الأدبي» أفريقيا الشرق / 1987م، ص 50.
- (25) أخذاً من تيرفين تودوروف: «لتنص»، مجلة «الثقافة الجديدة»، (م.س) ص 5.
- (26) نفسه ص 6
- (27) نفسه ص 12

کنال ابو دایب

یہادی، پگتھ، پھانی، پستھید، پرتھش فی

صَدْمَةٌ / هَزَّةٌ الاستعارة

او جماليات الانتهاك وبغية الإلصاق والإضافة

مغامرات الخيال الربوبي

المدى النبوي مع الاعتقاد - لكاتب النبوي بها هو الجليل الطيف الاصول فلم بعدد ؟ 1988 2090

•• كتب هذا المصحف في صيغة أولى عام ١٩٨٨ ، وقد قصيت ١٤ عاماً أنأتمل عجواته وأحاول أن أستعها . ثم ادركت انها محاولة فاشدة . فالصحة في تكوين كل شيء هي ممكن الإبداع وسحره ، وغواية فتنة الحق لكن ، أملاً (و / ه) ما إن شئت (ن / م)

... إلى الصديقات والأصدقاء في البحرين والبحرين - ال دين\ لوانتي منعن للروح ملاءة في زمن الاشتاق فتترك لها ان تقطعت في عوابة الحرية . وبسمة المحبة ، إلى من لن يكرره زمن ولني لأكاد أفؤم في شوة انتهازك رائفة ، وأنا أهدي هذه الهرة أيضاً إلى صديقة ثابئة ، رحلت في وردة فيه لا أراها . هل قلت : وردة تيه؟ هو هو هو هو هو !!!!!!

” وما أدراكم ما الدكة ؟ إنها عصى لوبها.

ثم فائدة مكتملة

كما في الرواية ، كذلك في النقد ، جميع الأسماء

ضمیمہ فوائض

هـ كل نص إبداعي، على أنه جوهر الخلق، هو أول نص
لراء، ولكنه هـ وبها
هل للكتابة الخفية أن تختص عي أيضاً بالقصود، وتظل
نصراء لراء، ولكنه وبها ؟

وما حدود الكتابة النقدية : وحدها غيرها من الكتابات ؛
وما العلاقة بين الكتابة والحياد ؟ هل يجب أن يكتب أم يكتب
لكن بصيا ؟ وبأي الوهم والواقع : هل نؤمن ما نكتبه أم نكتب ما
نتوهمه ؟ وهل ثمة حدود فاصلة بين هذه الأمور كلها ؟ أم ليس
مشروعا أن نقضي الحدود بغيرها ومطلق فضاءات متباينة
متواصلة ، بل أن نؤمن بها الحقيقة ، والحياد الكتابة ، والحر
التيتم ؟ على مبادل بين الفاعل والمفعول في كل هذه الجمل ؟
المتنوع بخصوص مدهد كل الحدة - صنفه كل الاختلاف ،
ويومئ التحال المنهدة تقع في مرآة المتوهمات ؟ ثم يصفي
في ذلك كله الاختلاف والتميز ؟

الصوراعات مترهفة نحو حالة قريبة من القوار .
سمى ابن المعتز القصاء الأول ، على طريقة سابقه ،
كلام العرب وطريقتهم . وسمى القصاء الثاني ، على
طريقة سابقه أيضاً ، البديع (١) . لكنه ، على غير
ما طريقة سابقة ، حدد القصاء الثاني بمعل إبداع
مقدي شعبي ، وسؤر بأسوار ، وسنجه بسيجات ،
وحارج الأسوار والسيجات ترك الكثير مما هو
فنون ونهاه ونراه في لغة الإبداع . وداخل الأسوار
والسيجات نصب عمسة تصوّر شاهقة قال إنها
وعدها مكونات البديع وأعمدة هيكله وركائز بيته

خارج الأسوار ترك ابن المعتز أنهاجاً في التصور
والتمثيل كانت في لغة الكلام عقد أن كان الكلام ،
وسلمت في مسيح من التمييز العربي وما نوال ، أنهاجاً
كالتشبيه والتكناية والتعريض . وداخل الأسوار نصب
ابن المعتز أنهاجاً في التصور والتمثيل كانت أيضاً في
لغة الكلام بعد أن كان الكلام ، لكنها - في عرفة -
لم تفلح في تسبيح من التمييز العربي . بل لآلت مثل
دور هريفة مشددة على مساهات في مساحات حد ،
المسيح ... عبر أنها في انقلاب الأرملة ومناجات
التحول صارت القرارات العادية التي ينظم منها عقد
الكلام ، بل صارت الخيوط المتقنة المشكلة لتسبيح
الكلام .

2 - وكان أول الأنصاب في الهيكل الجديد ، نهج في
التصور والتشكيل ستمر الأيام تثبت أنه سيظل أول
الأنصاب في كل كلام نال . وأنه لأول الأنصاب ما يرال
في ما تحشد به الآن معابد الشعر والكلام وبشكل
خاص في ما أسسها ، قصيدة الحداثة ، أما اسم
هذا الأول من الأنصاب فإنه ، الاستمارة .

لم يسمها ابن المعتز أول الأنصاب ، بل سماها ما
هو أيدع وأعز أيضاً بالحياة وبلغ قدوة على جلاء
دورها المايح للحياة ، ستمها ، أم الباب ، أم البديع .
إنها مدخل الهيكل والهة ستمته العارفين . والرحم
المولد لرائديه .

وكلمها كان طيف هيكل ما يرود ذهن ابن المعتز

والملاقات الشخصية والمواقف التي ترد في هذا النص
بإستثناء (معظم) الشعراء والمضاد القنيسرين . لا
وجود لها في الواقع . وهي مقترعة خصيصاً لأمراس
هذه الدراسة . وإذا حدث أن تتطابق بعض هذه
الاسماء مع أسماء بشر (رجال وساء) موجودين في
الواقع (معنى أعرفهم وأعرفهم أولاً أعرفهم - ن) ،
فإن ذلك معص مصادفة غريبة ، وجسمة من
جموحات الخيال المفاوم . ولؤذ أن اعتذر مسبقاً عن أي
حرج أو إزعاج قد يسببه ذلك لأحد أو احدة .
هفتسيفت الكتابة لها أولوية على مقتضيات الحياة

-1-

٦٦ حين قام ابن المعتز ، في مساهات القرار الثالث
الهجري ، بمحاولته الرائدة لدراسة البديع كان بذلك
مجالاً تصويرياً جديداً . فن يسمى القدر إلى أحسن
بنى تعاقبة - فنية كاملة ، تتراعى حتى عدى قرون من
الزمان ، في حيرات تصويرية متعددة ويمسح على
مكوناتها الجوهرية وأبعاً عناصر التمايز والفروق التي
تتنصب فيما بينها . ثم أن يسمى إلى تكثيف التمايز في
مماهم . وفي مصطلحات ماثرة لها ، تصبح حوامل لما
تشخه العملية التاريخية عبر قرون من الصور البطي ،
الجومي . في روى بشر حقيقي في تساؤلاتهم ،
ومواقفهم من العالم . ووعهم لدواتهم ولتراث متشك
عريق ، وللهوامن التي تسكن أرواحهم في علاقتها
بهذا التراث . ويسانحاضر السدي يمسحون ،
وبالمستقبل الذي لا يملكون ممة أن يروه .

وكانت علامة الاحتراق ، والاكتشاف ، والريادة
هي أن ابن المعتز استطاع أن يموثر قصائد بين تصويرين
- قنيسرين متمايزين ، ينتمي احدهما إلى العالم المتراكم
الرابع ، وينتمي الآخر إلى عالم ضوئته أعاصير
التحول والتشكك الثقافية وتداخل الحضارات
وتنازعها . وتمازجها وتمازجها . لقرن كامل من
الزمان وبعض القرن قبل أن تشهد في لغة

وهو يصنف هذه الامم فكان أول ما خطر له من تجليات لها تجيل في لغة روحية ، ماورائية ، مساوية هي لغة النص الفراني الذي وصفه قائمته بأنها « أم الكتاب » ، ليدل بهذه الأمومة للمقدس على أن هذا المنهج التصوري مكون من مكونات لغة المقدس، بل مكون جوهرى.

وكأن بين ما جلاء فكر ابن المعتز، في دراسته للاستعارة ، الإحساس بالوحيان الداخلي المكتوب لديه (تكنن الذي سينتجر فيما بعد لدى نافذ آخر هو الأمدى) أمام ما سأسميه الآن « صدمة الاستعارة » ، هيجان وفلق ، بل حسب واستعاط أخلاقي وفني . احتجاجي باسم التراث، باسم الفضاء الأول الذي هو « طريقة العرب وكلامهم » وباسم مفاهيم وتصورات مشروطة مكثفة أنتجها العيش في تاريخ للكتابة والإبداع يسحب ألقاله على الدهن والشمور والنسور ، ويحدد لها مسارها ، كتباً من عراقة العروى وقصائد الماصي القريب ، بل والحاضر البراق المبتدأ.

وكانت « صدمة الاستعارة » هاتحة ، ومحصها وتأجلاً لعمل التحديث وما جس الحداثة في الشعر العربي . وإنما لذلك ما توال ، كما سأسمى إلى أن أجلو في هذا البحث.

3- بين ابن المعتز وعبد القاهر الجرجاني يمتد قرنان من الزمن . وقرنان من الزمن مساحة شاسعة يأهه مقابيس . غير أن شسوع المسافة يضمر في بونج رؤية هذين الناقدين لشيء واحد ، عظيمة الاستمرار - كونها أم الباب وأم الكتاب . وكونها المحند الأول للصدمة التي تحدثها هواجس الحداثة وثقل الابتكار والإبداع في نهر اليقاع الذي يمثل التراث الثقافي - التصوري - الفني للامة.

وبين ابن المعتز وأرسطو إلى الوراء تمتد قرون لا أحصيها في الزمن . وعند بدء هذه القرون أعلى أرسطو أن الاستعارة علامة على المبقرية . وبين ابن المعتز والجرجاني وسدنة النقد الحديث قرون أيضاً من الزمن إلى الأمام لا أحصيها . وعلى رأس الخيط

من هذه المسافة الشاسعة تتعدد إعلانات المطنين من ريتشاردز والسورياليين من معاصريه - إلى آخر صوت جدير في النقد ، أن الاستعارة جوهر الشعر والإبداع فيه .

4- إلى هذه الأموات ، أضف صونتي في الدراسة الحاضرة . غير أنني لن أتارع أياً منها وسام أفضل عبارة لأقطة . مثيرة ، لوصف الاستعارة وتوحيها أميرة لأبعاد التصور الفني، بل سأكتفي بتميز ظاهرة تحتل مركز واسطة العقد بين الظواهر التي تتألق في قصيدة الحداثة ، ووعي الحديث لحداثته . وعلاقته باللمة والعالم ، والنهج الذي يسلكه في التعامل مع اللمة والعالم : مع الكلمات والأشياء ، والتجربة ، وشبهات النفس وتجليات الأعماق في مسطحات وموجودات وتصورات وهواجس ، والظاهرة التي أعني هي اختراق الاستعارة في النص الحديث / الحداثي « حزن الحوا » كليب « في إقامتها بين تصميمات الملوك وأشباهه وكلماته فروعاً ملونة من الفكر الفلسفي والنفسي والعلمي ، وتحسدها في تكوينات فنية جديدة ، تفرق صممها أشياء ، ومفاهيم ، وكلمات ، في علاقات باهرة في لامتقبتها ، ولا ممتوليتها ، ولا خصوصيتها للفنانين التي طوورها الفكر فيما سبق لما هو «مقول» أو «مقول» أو مفهوم» أو «قابل للإدراك بعد أعمال العكس» إلخ... وسأطو هذه الاستعارة الاحترافية، هذا الفكر ، الوعي، الخيال ، المذهلة في لغة شعر الحداثة ، محاولاً تحديد أبرز صور تجليه ، ومقترباً بتعدد قلق من أبوابه الموصدة في محاولة لاكتناه أليات انتهاكه والبحث عن إمكانية لمقلنة لأعلايته . وسأسمى الظاهرة ، من منظورين متقابلين ، باسمين محتملين ، من منظور النص المكون ومبدعه «بنية الانتهاك» ومن منظور المتلقي والنص الذي يمرور في وعيه « صدمة الاستعارة ».

غير أنني أود أن أؤكد أن ما سأفعله له طبيعة الافتراء المكتشف، المنطس للملامح الأولية، والمقترني لبوابات الدخول (واني - وأهم الله ، لكون أقرب الولع

الابتعاد بل من روايا الأرض المتوحشة الأربع . وتنفق
اللمعة ، والمكر . في تيارات جديدة تحرر على السؤال ،
والتحاور ، والابتكار . وبمئة عامل وماعليه وسبب
(مما لا أبوي مناقشته الآن) يستند الخيال المنتهك
ألق أجنحته الفارحة القوية . ويظمن برمائه الأمام
الفضاء الخفي المجهول ، وغايب المناطق المحرمة في
النفس ، والمكر ، واللمعة ، والوجود الإنساني . والشعر
وينجلي العبار إذا حالة جديدة لم تأمها من قبل .
وإذا مناخ طارج طوي ، وإذا لغة شعرية جديدة ، وإذا
فارس ممد جديد يحول ويحول هو عينه فارس
الخيال المنتهك وقد استوى أكثر شباباً ، وأبغ ثماراً ،
وأشد قوة في الصدمة . وأعظم وثماً بالانتهاك
والاحترق وإذا ، أخصاً ، ضياء جديد : ضياء
مكهرب أمتداسي تشر فيه ذهبات التوتر والقلق
والابتكار . ومن كل حرف من عروقه ، التي لا تكاد تشكل
مسجاً متابعاً حتى الآن ، تبيت صدمة الاستعارة
وهذه لأنها الشقيقة

١ هكذا هو ضياء المدانة الآن . وفي هذا الفضاء
سأمرف ملتقماً بمس يامع الثمار ، ويصعد من الحبوط
المتألقة . وسأبدأ الآن باستخدام الثمين الراصد ،
واللمعة الواصلة ، وأتخطى عن لعبة منازعة الخيال
المنتهك وسام تجليه في لغة الشعر لأملحه كلمة النقد
سأكتب عن الانتهاك بلغة تقف عند حدود المحرمات ،
وأكتفه الصدمة بلغة تهدد وتصد ولا تعدت
الصدعات . فذلك إلى طبيعة العمل النقدي أقرب ،
ويعتطلبات الكتابة التحليلية أشد وقاء ، تكن أثراني
أقدر على كبح جماح شهوة الانتهاك في دمي ؟ أشك
شك الهنس ا وبموه أستمن ، ولهدية أستكين . ولنبداً
بأول الثمار واليكور بين الضبوط المتألقة مع هذا النص
لأدوميس

رسائل

" يهبط الليل من شرفات الفضاء

ويجلس في حث

هرماً ، شاحبا ،

يتقري بوابات الدخول أنها كانت موصداًتها)

ولست أطمح الآن إلى انتاج بحث متقن مستوف .
صع أن إنجاز مثل هذا المصطلح سيظل بين أيدي
الطموحات التي تغامر اليال وتقويه بالاكتمال والتشال .
5- ليس تاريخ الخيال المنتهك محدث أو عناصر . بل
إنه لمصر في أعماق تاريخنا الشعري . في الشعر
الجدلي ، تبتق ، هنا وهناك ، اختلافات فدة منه . وفي
شعر دي الرمة لغزو الالتلاقات أحياناً خيوطاً من
الضوء ، وفيضاً مؤلفاً . غير أن تحولته إلى فيض وافق
مستمر لا يكتمل ويشكل إلا مع الشعراء المباسمين
وأواخر أسلافهم . من مثل أبي الهندي والوليد بن
بريد .

وفي شعر أبي تمام يصبح المجال المنتهك فارس
الإبداع الأول ، وساحر الكلمة السيد . وتظهر صدمة
الاستعارات أمام أحداق الذاعين . وتعدو في نفوس
حولها تراكم المعرفة التقليدية إلى نسبة مملنة وتكبر
حيولوجي واسع لا ينفذ إليه المسهم إكادوساً بضمها
فيصرخ الأمدى . مثلاً ، من أعماق زوجه صرخة من
هزة الانعجار ورأى الكارثة بأم عينيه وأدبه
« وشعره (أبي تمام) لا يشبه الشعر الأوائل ولا على
طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والتماني
المولدة » وصدمه بهذا خطأ وجهلاً وتخطيلاً
وحروماً عن المادرات في المجازات والاستعارات ..
« استعارات في غاية الفياحة والهجانة والمائة والبعد
عن الصواب » (٢)

وتدير القرون ذوالهيا ، وتعود قرون الاستعارة
الصاعدة والخيال المنتهك إلى تجويماتها في الرؤوس .
وتستقر شهوة الإبداع في أشكال جلمدة . ثم يأتي
« الإحياء » هينمشتق من ركام الموت الخيال المدجى
المستريح ، وقواعد الأداء المحاطة العقولة ، والشعر
الذي يتمثل أوج طموحه في أن ينال النبول . هكذا يكون
شوقي ، مثلاً ، مسجاً لتقووات الانتهاك ومستلاً لتسطح
الباطي إلى درجة الانصاع . غير أن القرون لا توقف
حركتها . وهب ، على حين فجأة ، رياح لا تطلع من قبور



معه تجلس البيوت وأحلامها

تترامس على صدره .

وتمازج عكازه (٢) -

بها صدمة الاستعارة الهلجنة من بنية الانتهاك .
الأمدي الذي صرخ أمامه . أخدعي الشتاء . أما كان
بفسي عليه تماماً لو فاجأته وهو في شارع عريض
شرفات المصا والليل يهبط منها حاملاً عكازه .
بلى . كان يفسي عليه . وكان يصرخ عموماً شكا . ألم
تسمعون بطريفة المرب وبهج كلامهم ؟ ما الذي
تعملون ؟ منتهكون . منتهكون . منتهكون . وكنا نقول
ويعم همّ المنتهكون . الذين يبدعون ما لا تطعمون .
الأمدي فقط ؟ وألف ألف خيال معاصر . يصخرج
الصرخة نفسها . قهر أن صراخهم لم يغير شيئاً
للمصا منذ هذه اللحظة التي ابتكرها أدونيس
لشرفات وإن للليل لعكازاً . وإن الليل ليهبط من
الشرفات ويجلس في الحي فتزوم البيوت إليه والحالمة
وبسامروني . ويتشترتون . وينتصرون . من لا نقد قلب ؟
الليل والبيوت التي تلج عليه إن يلفي عكازها جانباً ولا
يطل على أهبة الرخيل

ذلك أن الخيال المنتهك هو . في الجوهر . حيال
مدى تطوارة الانتهائية واللا بداية . وهنالك سديم
هبولي لم تشكل فيه الأشياء بعد . ولم تتحدد وتتقلب
منحشرة في قصائد (أو مقولات) وتصنيفات
جامدة تقهر بينها حدوداً صارمة . الحبال المنتهك
يسبح في مصا لا حدود له ولا حدود فيه . يتناول
معطيات العالم السديمية في أحوالها الهيولية ويعمس
أنامله في دمانها ويبدأ . مرمشاً أو هائجاً . ليناً
مدغنياً أو عاجزاً صاعقاً . يرسم خطوط أولية فيها .
ثم بتشكيل هينات ممها . ثم بتكوين بنية جديدة تتحول
هي فيها إلى مكونات جديدة . وتدخل في علاقات
طرية . وتكتسب صورة كلية مرتبة . إما بدرجة معقولة
من الحلاء . أو بدوحة لا معقولة من النياب . أو بدرجة
هي ما بينهما . أو وراء ورائهما . ليس وبدي عجب العالم
الذي يبدأ لحيال المنتهك بتشكيله وهو قد بلغت إلى

ما تضمنته ذاكرة العرق والذاكرة الثقافية التي
ترسبت فيها من تشكلات . وما صنعت وأقرته من
علاقات . وقد لا بلغت . إذا الفت فتكي بعد تعجبي
التشكيل وتشكيل العجبي . محووراً أو مغيراً أو باسفاً
مدمراً . ثم مركباً عسبراً . وإذا لم بلغت فإنه لا
يربص فيه عرق خوف . ولا يفضي من سلامة فنية . ثم
ثقافية . أو لموية . أو تصورية . إنه . في لحظة إبداعه
ينتهدك ويصعب . وأصلاً أو غير واضح لدلالات الانتهاك .
لكنه يمنح أولوية للإحلاص للحظة الخلق . لا للقواعد
والمقويات والهواجس التي يفررها في سوى روح المبدع
كل نظام متشكل راسخ سلطوي .

ومن هذا العالم السديمي . وبمثل الخلق المستعرق
في ذاته . تخرج الأشياء . كل ما فيها قابل لأن يكون كل
شيء آخر . مما هو فيها ومما هو ليس فيها . يخرج
الليل هزماً شاحباً ويجلس في حينا . يخرج عابثاً من
شرفات المصا . وتخرج البيوت لتجالس وتجلس إلى
حائله معالمة لحظة . ثم ترمي نفسها على صدره
وتنال تلك في أعينها هذه التحول أبها الحلم ولذة
يسون صبا مودد لشواق وماء تحفظها

في هذا العالم الموسع . الواحد . كل شيء قابل
لأن يندفع لغنائ كل شيء آخر . ومن هذه المقابلية
والتواضع الذي لا على مثال تشكل عناصر بنية
الانتهاك وتنبع صدمة الاستعارة . وإذا كان المصا
يصبح ذا شرفات في هذا النص فإنه . في شروط
التكوين ذاتها قابل لأن يصبح حقيقة في نص آخر .
وإذا كانت له هيا شرفات . فإنه قادر على أن تصبح له
وردة

أهمية النسيج

" دم ينظر الآن من وردة المصا
من حروف المعاص ومن كلمات الحدود .
ومرغطة الكيمياء
ليس موثي كموتك . هذا
موت أوهامنا .

الكلمات والأشياء - لا الأشياء تروي ولا الكلمات. لا الأشياء تجد موصفتها فتعود من مفاهيمها ولا الكلمات. وفي هذا العالم من التشابه يحار السؤال. فيثار الماء في صورة الصورة تعجب من صدمة الاستمارة. طامأ برقوق مغنياً - والماء يغم القيثارة. هكذا - تغلق الاستمارة. غير أن عقلنتها لا تجعلها أقل بكثير انتهاكاً لقومي المدجن من - وردة الماء هو - سجادة السماء. إنها فقط أقل خشونة وأكثر إغواء.

أخيراً، لتأمل هذا الخيط الأثني الأخير

حالة عجمه

" عجمه من كلام

نبت من حث الأنبياء

ونظمي المصاء " (٦)

المصية من حديث لكنه هنا أقرب إلى صورته لا العقل لأنها من به ساحة فائبة للتسمية. وما يطمح عجمه - ثابت وعلاقات مبنية. رغم الطرد في التصور أن عجمه واحدة لا تستطيع أن تغطي المصاء كله. فكن. لا بأس. تكبر العجمه وتنتشر وتتولد عنصري المصاء معقول بهم.

غير أن طبيعة العجمه هي التي تترك نية الانسداد وصدمة الاستمارة العجمه من كلام والكلام يتبختر بل القيمة تتبختر مساعدة من حث الأنبياء معقولة العلاقة: أهم ما - يطمح - الأنبياء هو الكلام إبهام يتعدون كثيراً (ولا يملكون إلا القليل) - الأنبياء حروفهم الكلام. بل أبلغ من ذلك - هم يحرقون الكلام أحياء. وحين يموتون لا يصمتون. بل تحترق جثثهم الكلام كما طفت أجسادهم قبل الموت. ذلك أن كلامهم يبق يتردد ويكرر ويرد على أنسمة الملايين من أتباعهم وصريديهم. الأنبياء محترقون كلام إذن. وحين يموتون يظل الكلام يتصاعد من جثثهم. وفي فعل الحلق. تتحول - يتصاعد - إلى - يتبختر - ويشكل البخار عجمه تماماً كما يشكل بخار الماء عجمه. إضاءة جديدة إذن: الأنبياء ليسوا

دمه التي سجادة للسماء. " (٥)

الدم هو دم الميت. والوردة وردة المصاء. تحول آخر بديع. وكما تتحول الأشياء فيكون ثمة وردة المصاء. تكون ثمة حروف للتحاس. وكلمات للحديد. وموعظة للكيمياء. بل تكون هناك أيضاً للسماء سجادة. وتكون هذه السجادة دمه. تنقلب علاقات تكوين العالم القديم. حيث كانت السماء سجادة مزخرفة (كما لا يد أن يكون ابن العتر قد رآها) تصبح السجادة مصلياً والصلابة سجادة. الدم سجادة تسجد عليها السماء. لتتصور: دمه يتطر من وردة المصاء ودمه يصير سجادة للسماء. صورة مذهلة. تلقى كل ما يمكن أن يكون قد ترسب في الوعي المتوارث من حدود بين الأشياء. وتتشع عالمًا جديدًا تنوشت فيه المكوثات كلها. أيا كانت مصادرها وطبيعتها. ومهما كانت العلاقات بينها غير قابلة للفهم من قبل العقل أو الوعي المتحلق وأسطحته القديمة. وتتكون من هذا العمل الإبداعي الجديد استهلاكي متأنقة. تصجاء. في كل شيء. بصدمة الاستمارة.

وفي هذا العالم أيضاً. يكون لغير القضاء ولغير السماء من الأشياء ما لا يكون لهما في مناخ العقل المتدثر.

حالة نبع

" منفي هذا النبع. ومنفي

للطاس هذا الماء. وهذا المجري

في الكلمات وفي الأشياء

يحيون النبع. أيعهو

ما يكتبه فيثار الماء 5 " (٥)

يكون الإنسان منفيًا في الوعي المسالم. المحترم للحرمان. أما لدى النبال المتهاك فإن النبع يصبح منفيًا. منفيًا ومنفي. وهو منفي للطاس. في قسوة في هذا المسامحة والنبع والماء منفي ومنفي في كلا



المصنوع من مادة بيته وبين المادة عِلَافَة إضافة
لفان

باب الحديد = باب من حديد
حروف الفخاس = حروف من فخاس
لوب الحرير = ثوب من حرير

مع ذلك يمكن . حرصاً على الدقة . أن نقول إن
الصيغة (X من Y) صيغة إضافة على مستوى
الدلالة ، لكنها صيغة إضافة من الدرجة الثانية على
مستوى نظم التراكيب (Symtan)

أصبح الظاهرة من جديد ، و أعمق تأكيداً على
تميزها ، في النصوص المدروسة ، تتشكل بنية
الانتهاء في صيغ طاعية هي صيغة الإضافة . ويجب
أن تكون هذه الصيغة إضافة من الدرجة الأولى ، لكن
يحدث أحياناً أن تكون إضافة من الدرجة الثانية .

هذا وصف سليم (أو أظنه سليماً . والله أدري) لما
يحدث في النصوص التي درستها - ترى ما الذي
تصاحبه لكي نحول هذا الوصف السليم لنصوص
معدودة إلى ماوراء من موانع التصور والتشكيل
والتركيب في قصيدة الحداثة ؟

ما نحتاجه ؟
بسيط

عمل تحليلي أشمل . إحصائي الطابع ، يناول
بالتحليل الدقيق ١٠٠٠ نص حداتي .

عالي مثل هذا العمل ، لكن لا إلى ألف نص .
تريدونني أن أقضي بقية عمري في كتابة هذا البحث ؟
لكنكم بنماذج ، بل سأكتفي بنماذج ، وأترك لكم أنتم
بقية أعماركم للبقية . لكن . قبل أن نطلق . سأبرر
نقطة أخرى على قدر من الأهمية .

إن الصمة الثانية لبنية الانتهاء هي أنها قد تتشكل
في صيغة تجسيم أو تشخيص . لنأمل

• بهيم الليل
• يجلس الليل

مسترجع كلام قطع . إنهم يشار من الكلام . محيطات
جياشة من الكلام . ومن ماء بحارهم يتبخّر الكلام
فيشكل غيوماً مائلة تهطل في الفضاء - العالم .
الأنبياء ، هكذا . يطلون الأرض ويمطون السماء . إنهم
يملقون كل شيء . يملقون العالم على كلامهم الذي
ينث ويملأ مسام الوجود كله .

• عيمة من كلام . بنية انتهاك بالغة الثراء . إذن .
مطابقة تمثيلية هائلة حين نبدأ بتشكيك أسرارها ،
لكنها ، مع ذلك . ليست . أكثر من • عيمة كلام . من
استمارة صادمة كلام بكلام .

7- سأوقف الآن لأرصد بعض السمات وأنظمها بلغة
تحاول أن تكون دقيقة .

حين نعين البنى السابقة . بمكوناتها الاستمرارية
الانتهاكية الصادمة . من وجهة نظر لمعية صرف الـ •
تبرز خصيصاً أساسية ، هي في بنية الاستمارة في
جميع النصوص هي • . لتأمل

• شرفات المعاء .
• أحلام البيوت .
• صدر الليل .
• عكاز الليل .
• وردة المعاء .
• سجدة السماء .
• حروف الفخاس .
• كلمات الحديد .
• موعظه الكهيا .
• فينار ماء .

ثم

• عيمة من كلام .

والأخيرة . في الواقع . بنية إضافة مُتَشَعِّبة نسبياً ،
تدول الغنّاء عنها فتصير : • عيمة كلام • . ذلك أن
• من • فيها نقل على المادة التي صُلِّحت منها العيمة
(وهي ليست • من • الابتداء - مثلاً) - والشبه

يرج من عمس الوقت
من حبر هذا الحراب
ويدخل في جصف هذا الرماد
ومن يرتدي شعراً من هباء
ويتضم حنطة القدم الأخوي
ويرحل عن عالم ورقني الوجوه ؟ " (٧)

2-1-9

" قومت شجر القلب أنا حبيبان

لن أصابها تتلش صوتي على البعد .
تتراني في الخيال ،
وتبحث في كماني عن الوجع المشرش في الكبد
تعي .

لكها اخلت وعد خرحي
دارت

الله الذنم لا تكتم المزم

يستدرج الكلمات البعيدة
بشرها في عيون الأصابع حتى الصكوع
ويرسها كالمصافير في مطلع المطر البكر
برحرها
يا نورد الشفاء التي أوهمتني
نمرت أمامي
ونامت على كفي . " (٨)

تترادف بسملة الاستعارة من هذا التعمد في شعر
المقالح كلما تقدم الزمن على العهد البائد عام ١٩٦٠
والمتصل حتى هذه اللحظة من عام ١٩٨٨ . وما يحدث
في شعر المقالح ليس هريداً . إنه عين الخط الذي
يشتمل في شعر الحداثة على مدى هذه السموات كلها
كايمة الحداثة بدأت تملهي نفسها جرئاً بالاستعارة
المدحشة الفريية . ونماهي تأثيرها في البنية الثقافية
واللغة الشعرية بصدمة الاستعارة . ألتقط هنا نماذج

• تتلش البيوت .
• تتلش أحلام البيوت .
• الليل هرم شاحب .
• تتراص أحلام البيوت على صدر الليل .
• الليل يحمل عكاز .
• أحلام البيوت تغارل عكاز الليل .
• السدا . تسعد .
• الميع يمور .
• الميع يمحو لكتابه .
• فيتار الماء يكتف .

أخذعي الشتاء " ؟ لهما صرخ الامدي ؟ عكشمال
الصراخ ويصط الفصاء الآن . ولهبك العرب لمدنار
طريشهم في الكلام لقد درجه بر حرون مع
إعرايا وفصاحة ومغامرة . وأبعد اشواقا وبروعا . ولتأ
أحلاما وأشد انشكاكا

8- أمانا صيفتان حتى الآن ادن . تشكل هبها شبة
الاستهالك : الإضافة ، والتجسيم والسنحيص
سأسميهما الإضافة والأنسلة والتشبيه (أو . لأخي
ثالث أركان البديع عند ابن المعتز : " الشئنة " .
وكلاهما بحاجة إلى تتبع إلى التعليل الشامل .
الإحصائي . وما تبقى من العمر .
الآن يمكن أن تبدأ العمل . ولعلنا أن نتهيه في
القرن الثالث والعشرين وبه ستبين .

وسيتم العمل . مبدئياً . على هيئة . مقولة . رغم
أن مضمون العمل ومادته هو . اللامقول . . مفارقة .
أو ؟ والعينة متتالف من خمسة مصوص لخمس شعراء
كثهم صاريون في معازة الحداثة . وإن كانوا على أقدار
مختلفة من الصلاية والهداية . والبرادة والحبابة . .

١-9 عبدالمعز المالح

1-1-9

من تقاسمني شوه الله

منقرفة

3-1-9

" اهتدياك

أرملة العجور تجلس في الحزن ،
سبأل علك ،
ولا تتقبل فيك المراء ،
هي الآن تخبر للعالمين وماداً
وتكتب
ما أفصح الأسس
ما أفصح اليوم
ما أفصح الـ...

في عملية أنسنة وشيئة للموجودات : « تجلس في
الحزن ... فتحنا الصبح قبرا ... فتحنا الظلام
قبرا » (تحويل للمسجد إلى محسوس ، أو تحويل
للأشياء عن طبيعتها المادية إلى طبيعة مادية معاصرة
كما في الاستعارات الثلاث الأخيرة وفي : تميز
للعالمين وماداً) -

11 - محمود درويش

قصيدة بيروت

" نقاعة البحر - درجمة الرخام
هائجة عصرية - بيروت - شكل الروح في المرأة ،
وصف المرأة الأولى - ورائحة الفم ،
يرتج من نيب ومن ذهب ، وأندلس وشام ،
هشة ، زبدٌ وصايا الأرض في ريش الحمام ،
وماء سائلة تشرد فجأة بهيمي وبين حبيبي

بيروت

لم أسمع دمي من قبل يطلق باسم عاشقة تنام
على دمي ... وتنام ...

نقاعة في البصر - امرأة الدم المعجون بالأنفاس ،
شطونج الكلام ،
بقية الروح - استغاثات القدي ،
قمر تعلم فيق مصطبة الظلام
بيروت - والباقوت حين يصبح من وهج على ظهر
الحمام
حلم سحبه - ويعلمه متى شتا - نعلته على
أعناقنا
بيروت زبقة العظام
وقيلة أولى - مديح الرميخت - صمغ للبحر
والقلى

يا وحيد المسافات والجرح

أرملة العجور تجلس في طبق فوق مائدة الليل
تكتب

إننا فتحنا لك الصبح قبرا

فتحنا الظلام لأهلك قبرا

وصارت بلادك مرثية وقصيدا " (٩)

ثمة صور متألقة في هذا المتمع : صور متعددة ،
سادة ، شأى من تكوين الصورة لدى ، لنقل مثلاً ،
أحمد شوقي أو علي محمود طه أو ، حتى ، صلاح
عبد الصبور ، نأى نوات نقاعة عن آخر ، واللافت في
هذه الصور أنها تشجع من لحمة الاستمارة (٩٩٩)
وتتمحور حولها - واللافت أيضاً أن أشد الصور -
الاستعارات - إيمالاً في القرابة والابتكار هي التالية :
« أرملة العجور تجلس في الحزن ،
« أرملة العجور تجلس في طبق فوق مائدة الليل
تكتب - ويأتي بعدها إغراباً « فتحنا لك الصبح قبرا ،
« فتحنا الظلام لأهلك قبرا » ثم في آخر السلك
« أرملة العجور - تخبر للعالمين وماداً »
ما هو جدير بالإبراز أن أعلى درجات القرابة في
تشكيل الاستمارة تتجسد لقوياً في صيغة الإضافة
« أرملة العجور ... مائدة الليل ... وأن ما يليها يمثل

٢ { - فراشة عجربة ... دمي يهلق ... شام على دمي -

ثانياً استعارة الأسماء والصفات
١ { - امرأة الدم ... شطرنج الكلام ... استعانات
الندى ... مصطفية الكلام ... زينة الحمام -
احتمال ... مديح الرنزلخت - احتمال ... قصيدة
الحجر .
٢ { - الدم الممجنون بالأقواس ... اليافوت حين
يصبح ... حلم نعلته على أعناقنا ... معاطف
للبحر ... سماء ناكل جلست على حجر تفكر ... وردة
مسومة - احتمال .

ومن الحلبي أن مصطلح الاستعارة يتقاطعان في
استعاره واحدة أحياناً ، كما هي الحال في : استعانات
الندى ، - مصطفية الطلام ... مديح الرنزلخت
حين يحان البحر ما بين الحركتين بدولة ، كما
انوية بمفهوم نسبة ورود الصورة لكن من الشيق
أن عدداً كبير من الصور الواردة على أية حال تنتمي
إلى المصطلح المتأخر هنا . وسأكتفي برصد استعارة
الإضافة عبر النص كله كخطوة أولى

طعم الحريف / رصاص البحر / وعاء الفلب -
احتمال / قامة الأعلال / مفقوداً من الفتى = مفقود
الفتى / يد المصغر / نافذة من اللهب = نافذة لهب
/ كيس من سحاب = كيس سحاب / رعية الكلمات /
أفصاف الحديد / درجات البحر / فرساً من اليافوت
= فرس يافوت / عبادة الكابوس / فردوس الدقائق
احتمال / طحلب الأيام / شجر الخواطر / طيب
الروح / حفرافيا دمكم / سماء عيونكم / حقول
أبيكم /

في قصيدة تشمل سبعا وعشرين مصعفة كثيفة ،
تعمل الاستعارات المرصودة نسبة وسطي بالمقارنة مع
بصوم أخرى . لكن الدال في الأمر هو نسبة هذه
الاستعارات إلى العدد الكلي للصور . وهي نسبة عالية
جداً ، لا يفوقها شيء إلا عملية الأسماء ♦♦ التي

مطروح لتكواكب والحيام

قصيدة المجر - ارتطام بين قُبرتين تحتيتان في

سدي

سما ناكل جلست على حجر تفكر .

وردة مسومة ببروت - صوت فاصل بين الصعبة

والحسام

ولد أطاح بكل أنواع الوصايا

والمرأيا

ثم ... ثم (١٠)

بين هاتين الحركتين ، وهما الأولى والأخيرة في
القصيدة ، يتشكل نسج متدفق ، مصطب - هوار ،
مرير الثمانيات ، متقاطع تقاطع شطرنج الكلام مع
نفسه ومع اللغة الأخرى ومع العالم . وتتميز الحركتان
بكونهما إلى حد كبير سيجي من الصور المتلاحقة .
أما النص ما بينهما فهو كالبحر شملج . يتماهى
رجراج ، لكنه يحيل إلى البقاء على دقة تميز درجاتها
بين خضرة شاملة وكثافة في اللغة النص ما بين
الحركتين - يملو فيه صطب الكلام وتنحصر الصور
إلى درجة يارزة بالقياس إلى حركتي المنتج
والاختتام . غير أن شيئاً ، بل شيئاً في الواقع ، يقيان
لافتين للنظر : على قلة الصور النسبية ، تتعد أكثر
الصور إحداً للمصدمة شكل استعارة الإضافة وأسماء
الموجودات . وبهذا المعنى تكون خصائص الصورة في
الحركتين الأولى والأخيرة مستمرة في تكوين جسد
النص الثنائي ، مختلفاً ، متضافاً ، ما بينهما .
لموسم . أولاً ، استعارات الحركتين الأولى
والأخيرة

أولاً ، استعارة الإضافة .

ثانياً استعارة الأسماء والصفات

أولاً ، استعارة الإضافة

٦ { - نرجسة الرحام ... رائحة الحمام ... وصايا
الأرض ... وهاء سنبله ... تشرق نجمة ... شكل
الروح ...

وصفتها فيما سبق والتي تستحق أن تُفرد برصد إحصائي الآن لاستكمال عملية التحليل المبدئي -

"من مطر ينهتا كوحنا - احتمال / الريح تعبر
فربما على الصلصال / الرمان الرحو / معنا يتسلق
الجنزان / يسرقنا شارع وموشع / فنقيس أجساداً
محاها البحر عن أجسادنا / سال القلب / كي نون
الشمال بقامة الأغلال / سال الظل على كثرني
وبعثرني / بد الفصحى / أدعو الأرض جمجمة -
احتمال / أطوي المدينة / تكنوت رويحي / وسلمني
العزاة إلى القصيدة / إن هذا البحر يترك عندنا
أدناه وعيوبه / يلمو الجرح فوق الرمح / أمتطي ديب
الشأم / صدى الأجراس يبعثني صدأ / المروق عليه
بالقمح - احتمال / أنطف لفتي من الناسي ومنهم /
رغبة الكلمات / في تغيير صاحبها / الصجر الذي
سيفقنا عما قليل / كسوت شطابها كؤوس الشاي /
أرى مبدأ من الورق المصلح بالظلمة وبدلة الكاكي ٣
احتمال / يأتي سادن الصبم التوحيد "الشمال /
والهواء يرى ويذلل مثل حبة اللب / بطلت بها هريتنا
/ البحر ... إذا غضب يعمر / البحر مال على دمي -
احتمال / العرب تلب ثلثنا / منظر البحر الحزين
/ ارتدت أجسادنا المحرات / الريح يحكمنا ، يشرتنا
١١. يسرق لعمنا ويبيعه - احتمال / الاقتصاد يهدم
الإنتاج كي يبني المطاعم والمنايق - احتمال / مقعد
في ريش عصور - احتمال / جبال تشني للبحر /
غزالة مذبوحة بعناج دوري - احتمال / غيمة تخون
الناظرين / يتقاسمان الليل / الصدر يتعمس الأمواج
/ العنق الذي يشررب / الكوكب المالح / ملثقتنا كواكبها
على الأموار / سرقص الساحرة ومزج الليلك /
ستوقظ الأرض التي استندت إلى معنا / نرش فوق
جذوعهم أصواتنا / الريح اقتلمت جنوب الأرض من
اسلافتنا / وغرقتنا على الريح التي احتفت هذا همك
/ حفت ماصفتنا منا همك / هرتد الصدى بدأ /
هرتد الصدى جمدأ من الأسفنت /

حين نصيب هذه التكوينات الاستعارية إلى ما ورد
في الحركتين الأولى والثانية منها، ندرك بسرعة أننا

أمام مسيح لغوي متقل (بل شحيح؟) بالتصورات
والتشكيلات الاستعارية. كما يدرك أن التمدد الطافي
للاستعارة هو هذا النمط الذي يؤسس الأشياء والمادة
والمجردات والعالم ويجعل كل ما فيه ينص بالحياه
والفعل والحركة والمباودة والقدرة على التشابك
والتداخل والتفاعل مع كل شيء آخر فيه. إننا أمام
عالم هو للمرة الأولى في تاريخ الثقافة العربية،
الإنسان - هو جسد مكثّر لجسد الإنسان الأصفر، به
الـ macrocosm منتشراً في الـ macrocosm الإنسان
الأصفر منتشراً في الإنسان الأكبر، العالم الأصفر
منتشراً في العالم الأكبر. أي أننا أمام انضلاص
تصوري متعل في علاقة الإنسان بالعالم. الإنسان،
هنا، مركز العالم، وللمرة الأولى

وحيث نصيب إلى شبكة التصورات الاستعارية في
النص جميع أساط الصورة الأخرى (التشبيه، مثلاً)
الواردة فيه، يسلح أنها أمام بعض متقل حتى الإشباع
عده أمره بالضرورة الشعرية، غير أن هذه اللغة
تخلدنا إلى محال للدراسة أوسع ليس من غوصي في
هذا البحث الدخول فيه. فهو يستحق بحثاً مستقلاً
مستقبلاً

٦٦- تشجاور الاستعارة في قدر كبير من شعر
محمود درويش الضمادج التي وردت في قصيدة
بيروت من راويين اقتبس

١- درجة البعد بين منبع كل من الطرفين هبها من
حيث المادة (طبيعة / إنسان) وصمودية نبين العلاقات
التي تربط بين الطرفين - ثم

٢- تعيد الصيغة اللغوية التي تشكل فيها الاستعارة
ومساحة الفضاء الذي تحتله في النص وطبيعة التأثير
الذي تمارسه على تشكيل بنية النص لغوياً. وقد تكون
استعارة الإضافة، من هذه الزاوية الثانية، أصيق
النص اللغوية التي تشكل فيها الاستعارة وأسمها
تأثيراً على بنية النص لغوياً. فهي، إلى حد بعيد،
عملية إقحام هورية لتكوينين (علامتين أو
دائرتين) في الصافي مباشر : وبسبب التكوين الدلالي

يجعل النهر إبرة
في يده تصنع الشعر ."

تقترب صورة القمر في الدهن . والثقافة . بشرات
الأشياء : من الجمال إلى الحرث . ومن الأنوثة إلى
التيه الكامل . لكن القتران القمر بأداة جازحة لا يقع
في إطار التأقوف . مع ذلك . القمر هنا جارح . غير أن
هذه ليست أبعد الانعطافات في هذا التكوين المتشاكس
ثمة أيضاً

• الصمت - والصمت أيضاً يقترب من بشرات
الأشياء . ويحدث أن يُحتفل جسماً مادياً بكسر
الكلام . كقصر الصمت المطبق سقوط الساعة عن
الحائط . أو . كسر الصمت المطبق انفجار كلماته
البراعة . • لكن أن يتحول الصمت نفسه إلى أداة
تكسر • أشياء أخرى . فانه أمر لا يدخل في سياق
الاستخدام المنطوق لهذه . وأكثر من ذلك . الصمت
هنا لا يكسر شيئاً مادياً معيئاً قابلاً للتكسر . فهو
كسر الصمت له • مقولاً • . قابلاً للتشكل في إطار
علاقات منطقية محددة . بل إن الصمت يكسر الريح
والمطر • الريح والمطر • ليس كل منهما لزوماً من
الصبح . والمجيج . والأنوار التي تدور الصمت .
أو تكسر الصمت • بل . لكن ذلك لا يهم . فعمل
المبدع ليس أن يرسد العالم في تركيبه المتأقوف
وعلاقاته المتعارضة عليها . عمله أن يقلب نظام
الأشياء . أن يغير اللغة الراكدة المستكنة . والنظام
التصوري الذي تصنعه الثقافة وتورثه فكره جميعاً .
وهكذا . إلى أهد الأبدن . أمين . هكذا يقلب النص
نظام التصور المقبول . يصبح الصمت هو الذي يكسر
الريح والمطر . كيف • إلا • حاولنا إيجاد علاقات
منطقية تمثل . الحدث • • فإنا بكسر (أو دمر) •
روح العملية التصورية الإبداعية في قصيدة
الحدث . في نص محمود درويش هذا أيضاً . قد
يخطر لنا أن نقول : إن الريح تمثل سلسلة صوتية
متصلة . والمطر يمثل سلسلة صوتية متصلة . وتوقف
الريح والمطر هو • كسر • لهذه السلسلة . من هنا يكون

والتركيب لا استمارة الإضافة . فهي لا تتطلب
مقتضيات عديدة ناتجة عنها على محور التراصف .
أي على محور النمو الخطي الأفقي للغة

إن • بيروت • • ترجمة الرحام • أو • استنابات
الندى • تكتمل دلاليًا وثراكميًا (syntactucally)
بمجرد حدوث عملية الإفعال • • ترجمة / الرحام :
استنابات / الندى • • وقد يكون لهذه الخصائص
لاستمارة الإضافة الأثر الأعظم في شيوعتها • بل
طبيعتها • في قصيدة الحدث • فهي اختيار • سليم • •
سهل • يكفي أن يحقق شروط النصيب الإيقاعي على
مساحة صيغة لكي يكون قابلاً للترصيف في تسبيح
الجملة • ولا يفتقر النمو الإيقاعي أو التراكمي (أو
النحوي) للجملة • أو يخلق تكويناً ثوبياً • مشتركاً •
معتقداً يفرص على الشاعر قيوداً معوقة في عملية
التشكيل • كما أنه لا يهفيء عملية التشكيل بوقت
السيلا الانفعالي - التصوري ليس • •

وليس من قبل الصدفة أن استمارة الإضافة تمر
في القصص التي تسلم إلى درجة أكبر لسيلا
الفعالي - تصوري لا تتحكم فيه صواب صرامة • وحس
في القصص ذات الطبيعة الصارمة سببها • مع أنها
طاعة في كلا المعنيين • على مستوى الإطلاق • في
شعر الحدث •

أما الصيغ الأخرى التي تتشكل فيها الاستمارة
فهي • بشكل عام • أشد تعقيداً وتقيداً للإمكانات
المتاحة للشاعر لتكوين المحور التراصفي • كما أنها
تشغل فضاء أرحب ضمن بنية النص • وقد تصل
أحياناً حد أن تشغل الحيز الكامل للمعركة أو القطع في
نص شعري مقسم إلى حركات أو مقاطع محدودة
المول

وبين نماذج هذه الحالة • التشكيل الاستعاري
النالي في قصيدة محمود درويش • لحن غجري •

" قمر جارح

وصمت

يكسر الريح والمطر

« معقولاً » أن نقول : « إن الصمت الذي هو نواتج هو كسر للربيع والمطر » . معقول ، فعلاً . غير أن هذا التعليل الخنطقي البارز يدعّم الطاقات الحقيقية في الصورة ويحولها إلى عملية ذهنية باردة .

وحين يستمر النص ينسب إلى الصمت فعلاً آخر ، تزداد الفجوة : مسافة النوتر (كما أسميتها في بحث حديث العهد عن « الشعرية ») اتساعاً . فالمعل الجديد أكثر استحالة . وتندمج فيه حتى إمكانية المظنة التي توقرت في الاستمارة السابقة . وهو ، أيضاً : أكثر تمهيداً وعمق تأثير على بقية الجملة . « يكسر » كان يتطلب معمولاً به فقط . أما الفعل الجديد « يجهل » فإنه يتطلب مفعولين . ولا تكتمل الجملة بالمفعولين إلا في حالات قليلة . وفي حالات كثيرة تتطلب لواحق للمفعول به الثاني ، أو على الأقل : تسمح بأدراج لواحق به عن طريق الوصف مثلاً **وذلك ما** يحدث فعلاً في النص . فالصمت

« يجعل النهر إبرة في يدي تسج الشجر »

الصمت يجعل النهر إبرة ؟! أو تسج الشجر هذا الكلام وهو في غيره نعرس نهر ، عسو ، الإبرة ، في شريان قلبه التاجي وارتاح من عذاب اللغة والشعر والشعراء . كيف يتحول الصمت النهر إلى إبرة ؟ أي علاقة ، منطقية أو غير منطقية ، يمكن أن تكشف في هذا الكلام ؟ إجابتي أنا : لا شيء . وهذا جوهر العملية الاستعارية المطورة هنا . غيري قد يندلج الأمر : النهر ، حبل طويل ، إذا تصورناه صامتاً لمدة طويلة يصبح ناعلاً كالإبرة أو مطرباً إليه من بعد . يمكن أن يبدو كالإبرة . كلام معقول . لكنه فارغ تماماً هراء .

غير أن انتحار الأممي سيكون أكثر تأكيداً حين يتركه يسمح بقية الجملة إبرة في يدي ، النهر إذن تمسك به الآن يد . تصوير ؟ يد مثل يدي ويدك . يدي التي لا تكاد تستطیع أن تمسك هذا القلم الذي به أكتب إلا لو من قصير . تجعل النهر ، تمسكه ، تقبض عليه ، تتلبه بين أياها ، وتمسكه على منظره الباتس قليلاً

ثم تفرده في الشجر لتسج تسج تسج . تسج ماذا ؟ بل لقد أخطأت التعبير . سأبدأ من جديد . ولم تفرزه في ... تسج منه الشجر ، في أي شيء ؟ لا أعرف . أعطني أمثلة من جديد . أحاول ثانية : « ثم تفرزه في الفضاء تحيك شجرة ... شجرتين ، ثلاثاً ... عشراً ... مئات الأشجار على ضفة النهر الجميل السواح في واديه غير أنه شيء » . حسناً . لقد استطعت أخيراً أن انصوّر الأمر . لكن هل تصوّرت الأمر أنت مثلي ؟ هل رأيت في حياتك إبرة تسج الشجر ؟ أنا لم أر . ممكن رأيت . هل رأيت نهرأ يصبح إبرة ؟ وهل رأيت (سمعت ؟) الصمت يصبح إبرة ؟ وهل رأيت نهرأ هو إبرة تسج الشجر ؟ وهل رأيت الصمت يجعل نهرأ إبرة يصمم في يد تسج الشجر ؟

أنا لم أر . وأمل ألا أرى . فمن المؤكد أنه سيصم على . لن أستطيع تحيك الصدمة . صدمة الاستمارة أقصد (مع نفسي قد أنتشي بالهزة) . ومن قال بـ « تقري من حجر » أو أنه أشد صلابة من قلب الأممي ؟ بل أنه لأرق وأكثر هشاشة . وأما أردتم بقياً

فأقول : « تسج »

كعب حاج القنب بالالم

يوم عتيق (قد) حان الموى

« طواري حمران في دمي »

هلكم ادماء من وتر

ولكم اصنام من نعم

ان قلباً لا يُملو نور

لهقصي القمر في سقم

مازجا دمع الهوى يدم

عظم الذكرى يكمنه

وحميم الوقت والندم / كبت أقول « النوق » فهو

حليس الوقت ومراثة .

مازجا دمع الهوى يدم

(اتساءل الآن إن كان أجمل وقتاً وأشد إيلاماً أن

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

أنتون؟ الوقت؟ مرادة؟ الدم؟ ما علاقة ذلك كله؟
لبس؟ أنزاعها؟ أنثوى؟ أين كنت؟ أين أنا الآن؟ أم
حسناً ، كنت أحييتكم عن الصدمة ، بل الهزة ،
لننتد إذن ، فلقد كانت هذه بين ألبس هرات الدمور
وأحضرها بالارارات (وما أجد - أحبها - هسوة
الهرات !!!)

الصدمة ؟ ها نحن إذن نمود إلى لحظة البدء !
صدمة الاستمارة ، والصخرة ذلك كله التي صامت
بالدوار والإغماء إذا زلزلت نهاراً يصير إبرة في يد تنج
الشجر ، لكنني لا أصاب بالدوار والإغماء حين أقرأ
سورة محمود درويش

• الصحة يعمل الفهر بأية لا بد تسير التغيير •

يل يملأني ما تكن عبد الشاعر البحراني سماه
هرة وأريحية . إيه لسعر صدقة الاستشارة . صدقة
الإبداع الفني في ذروة جميلة من ذروة . يل لأنها الهرة
التي تلمها بهزة بشوة الجسد في لحظة الانحطاف
الجسدية . ألم تقرأ أولان بارت ؟ مالك ؟

أما السؤال المبرج في النقطة : وما علاقة هذه الصورة بينية النصر ؟ وما وطنيتها ضمنها ؟ وهل هذه وحدة عمومية ؟ و إلخ... فإن الإجابة عليه ليست من وطنية هذا القسم من الدراسة الحالية ، وستؤجل الإجابة إلى سياق أكثر ملاءمة في هذه الدراسة أو ربما في غيرها مما سيأتي في فتر القادم من مصر

-2-

12- تكون السمة الأكثر ضعفاً وبروراً ، والأعمق دلالة ، لشخصية فاعله انه كان يشيئ العالم . يحول الناس بالحياة ، المتوسع والمركبة والشدقي ، إلى جسد . يتناول قضاء من الامدفاعات والابجاسات بصيوية الجسد وشبقية الروح ، فيمحله بين يديه ويحرجه سمة من الأشياء الجلمدة ، التي لا نبض فيها ولا روح ولا نلمة من حياة . أما السمة النامية الطاعية والدالة لشعره فمتر كانت طبيعة أشيائه : أكواماً من الدرر والأحجار الثمينة والفخاوس ، أكواماً مواد لا تكاد العين العادية تقع على شكلها في الحياة . والسمة الثالثة الطاعية والدالة هي التكوينات التي تترسب ، وتتجلى فيها هذه الأشياء : تكوينات المحال - تكوينات حارفة

تتراجع بين الباهر للندوة ما تراه العين أو تستلهم به
في الحياة النفس . وبين الباهر لأنه ينتمي إلى . بل
يخلق . عالم المستحيل

ولقد كنت . في دراسات سابقة ، اقترحت أن شعر
ابن المعتز له مظهر من مظاهره هو شعر ابن الرومي .
الأول يُشبه ابن والثاني يُؤنس . الأول مادته النادر
الباهر والثاني مادته اليومي الخالوف . الأول تكويناته
تعلق المحال والثاني تكويناته تعري المهي بالاستراحة
إلى ما تألفه من عوالم وما تستطيع تتبع اتصالاته من
حلول .

عبر أن هذا التعارض الذي يتشكل على مستوى
توابعي له مظهر يتشكل على مستوى ماضي توليدي
إن شئتُ ابن المعتز للعالم بقف مبهماً لمودج ساب
عليها يؤنس كل شيء في الوجود . هو شعر أبي تمام .
هذا التعارض له أيضاً مظاهر في مراحل تاريخية
لاحقة ، منها شعر الحداثة . إن النقد كبراً ذكرناه في
الكتابة العربية . وفي الرواية الحديثة . كما شرعنا
لوسيان غوليمان خاصة (١١) . هو الوجه الثاني في
الإنتاج الأدبي المعاصر لشبهة ابن المعتز للعالم . وإن
طبعان الأشياء الذي يراه يتنامى في الكتابة العربية
المعاصرة . وفي الشعر خاصة . فهو أيضاً المطابق
لشبهة ابن المعتز . وفي مقابل ذلك ثمة شعر كثير .
وكتابات عديدة . ما تزال تعطي بالأشبهة . في شعرا
بين أبرز النماذج بدر شاكر السياب وأدوميس .

٦٢-٦٦ للتسريب معاً إلى هذه الغلالة الشفافة النابضة
بالحياة التي يخفقها السياب ماءً تسبح فيه الطبيعة
والأشياء والإنسان في انسيابية عذبة نجسد الحياة في
إحدى أكثر صورها توحداً وحلولية ورفقة

أشودة المطر

" عيناك غابتا بحيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عهما القمر
عيناك حين تيسر نورق الكروم

وترقص الأصواء كالأنوار في مهر
برجته المجداف وهنا ساعة السحر
كلما تبيض في عورهما النجوم
وتفرقان في صياح من أسس شفيف
كالبحر سرح الينين فوقه المساء
دفع الشتاء فيه وارثاثة الخريف
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والصباح
تستعيق حلـ روعي رعشة البكاء
وشوة وحشة تعاقب السماء
كنشوة الطلل إذا حاب من القمر
كأن أقواس السحاب شروب العيوم
وقطرة فتطرة تدوب في المطر
وكرر الاطمال في عرائش الكروم ،
ودفعت صمت المصايف على الشعر

أسودة المطر

مطر في

.....

مطر

تأرب المساء والعيوم ما تزال

تسبح ما تسبح من دموعها الثقيل . " (١٦)

يجسد هذا التكوين التصويري المعجيب حالة من
التوازن الكامل بين الإنسان والعالم . بين الإنساني
والطبيعي : حالة تنبع من التداخل والتواضع والتوحد
الرحمي . التي تربط بينهما وتحكم علاقة الإنسان
بالطبيعة . كما يجسد أيضاً حالة من التوازن التابع
من التواضع الرحمي بين الإنسان وأشياءه أولاً . ثم بين
مكونات الطبيعة المختلفة . ثانياً . عيناك غابتا بحيل /
وحين تبسم عيناك نورق الكروم وترقص الأصواء /
الشوة التي تستعيق في روعي تعاقب السماء /
والاطفال يكررون في عرائش الكروم / المساء يتنامى
والعيوم تدرف دموعها . الإنسان والطبيعة يتبادلان
بعض عروفيهما . كما تنبع في عور عيناك النجوم .
عبر أن الإنسان وأشياءه . أيضاً . في حالة من
التناغم الكلي . عيناك السعيرتان الحاملتان شرفتان

كما يتجسد أيضاً في التوحد الصوتي أو الكتابي بين مبتدأ كل شائبة من هذه الكلمات : صوت مهلاذ ظ لام ضياء ثم يتحدد أخيراً في تطابق مواقع النبر على كل من الوجدتين الابقاعيتين المشكلتين لكل من المردوجتين من جهة ، وعلى جميع الوحدات الإبقاعية المشكلة للبيت كله ، من جهة أخرى

• والموت والميلاد والظلام والضياء •

يوسع التحلل القول إن نصّ السيكاب يصدر عن تصور عضوي للعالم - للعلاقة بين الإنسان وأشباهه وطبيعة ومكوناتها - وإن المركز في هذا التصور هو الإنسان ، رؤية الإنسان للعالم هي مصدر التواضع بينهما ، وهي مصدر أسسة العالم ، والأشياء ذات وجود محرج إلى درجة تشارب اللاوجود (الشرفتان : الحياتة - الموت) وهي ، التي جزئيتها ، مصهورة سهراتها كلها في الوجود الإنساني لا تفصل ولا تستقل ولا تكسب بروزاً خاصاً بها ولا تمثل بقوات تفسد التفاعم والصلال والانسيابية والتواضع التي تسم هذا الوجود العضوي الذي يحتل مركزه الإنسان - بل الذي يتشع من الإنسان باتجاه العالم ويمتدقه ويصمعه إلى المركز الإنساني

بنمة أخرى - يوسع المراء أن فعل التوحد ورؤيا التواضع ، يتبعان من (ويولدان في الآن نفسه) الإحساس بكون الإنسان في الطبيعة والأشياء ، وسحلل الأشياء والطبيعة في الإنسان - أسسة الأشياء هنا عملية حيوية تقيض من دوكان الأشياء في الإنسان أصلاً ، ولا تعني انفصاماً بين الإنساني والطبيعي ، فو الأشياء والإنساني

راح بنأى عنهما القمر والطبيعة تضمي التفاعم على الإنسان وأشيائه (عنذاك ساعة السحر / شرفتان يباى عنهما القمر) / والمجداف الذي يبرج النهار يوجه وقتاً في عوامة تمناع من - وتعدي ، التفاعم الكلي بين الإنسان والطبيعة إلى درجة أن فعل المجداف يحدث في اللحظة نفسها (ساعة السحر) التي يرسد فيها سحر العيين (رغم أن مثل هذا التكرار عادة مما يتجنبه الشعراء فإن نص السيكاب لا يتعنيه لأن يمدد الدلالي بالغ الأهمية) - ورج المجداف للشهر وهنا يتواضع مع بعض النجوم في أنوار الماء - واحد يولد الآخر - والآخر يعبر عن حركة الواحد - ومعاً يلبيان تناقض الزمن ويحلان زمناً واحداً (الوهن منتصف الليل وساعة السحر تهست إياه لكتلها مما يتوحدان) أما أشياء الطبيعة ومكوناتها فإن تفاعمها لا يقل إطلاقاً ترقص الأصواء ... كالاقمار في نهر / والمساء يمزج اليمين فوق البحر / وفي البحر والمساء شيء الشتاء وارتعاشه الخريف / والفواش السطاح تشرب العيوم ، ثم تدفع الشوة المجر مميت المصاعير ،

وحش حين تفيض صورة تشي بعلاقة من عدم التفاعم بين الإنسان والطبيعة ، فإن جوهرها هو هذا التفاعم : الطفل يحاف القمر : لكن الإحساس الذي يولد هذا الخوف هو هذه الشوة الوحشية التي تعاقب السماء ، لا الشفور والهروب والاستطباع بين الإنسان والطبيعة ،

ويبلغ التواضع الرحمي ذروته في موقع مركزي من المقطع ، في الرحم منه تماماً ، وفي عباوات ضدية الملامح لكنها تؤكد التوحد المطلق للإنسان بالعالم : لارمنية هذا التوحد وأيديته وكليته

والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء

في هذه الحالة من التوازن الكلي - التوازن الذي يتحدد بدع تجسبد في احبار لمطة واحدة لكل مكتوب ووضع فاصلة بين كل كلمة وأخرى - واليد بالنهايات والتتية بالبيديات - اليد بانظلم والانهاء بالخصي •

وهي من الذهب الجنسي وسحرية الضدة على عجن
السما وخيزها رعباً أحمر شهياً تشمتين حائمتين ،
استمارة أدونيس الآن شرج تطعن تسفح دم القرون
وتلمي كل مقيدات الرعب والإرهاب وتبعج بطن السماء
كما تبعج بطن صمدع تقناق في ماء عذب ، لا تأبه ،
هكذا تجتاح شاعر بته الأكوام لتتبع ، بمنتهى الهدوء ،
ودونما صديق أو إدماء أو نقت للظلم ، هذه الصور
الشائعة كجبال السماوات السابغات ، التي تسحق أن
تخصص بمصطلح مائز ، وأسماؤها : « الصورة
الكونية » (Cosmological)

« النهار يلحي

ولسما ، جلس المرصاء

أما الشمس

هذه رصبت أن تكون عكازاً

لشيوخ - بانع للفاكية - »

« شارع

هكل يتمك على صفوانه ، »

« الرماد نفسه

الذي أكل الموتى

لا يتذكر أباً منهم ،

تقول السماء إنها تهبط

وتتمشي بين الناس ،

تعلها تعمل - لكنني لا أراها ،

بحيوط من الورد

كانوا يرمطون الموت

ويلتونه في أحضان الماء ، »

« بأما

باد الهواء نفسه

أن يمد عنقه لأي قاتل

« يتقدم الزمان

على عكاز من عظام الموتى ،

شجرة الأرق

تحرر عن اليبس

حمام نكبه لدماء

وحمام نسكر وتهدي

هل تتشع النار

هل يتدوب الهواء ؟

الدخان غيوم

للمبوم شكل الرؤوس ،

حروف من السماء

تتلعب على أشلاء الأرض

أوصى الأفق ابنه الهواء

ألا يعرج اليوم

أفام تلبس الغبار

لها قساعات الشيوخ ،

هرشات تحترق

هريما تصعد سلكم النوم

الرماد الأخير

يجلس ويأخذ البهية - » (١٣)

هكذا تصبح الاستمارة عند أدونيس آلة كونية

تجوز العالم كله ، النساء وما فيه ، العناصر الأربعة ،

القوى الطبيعية الخارقة ، الهة الشعوب القديمة ،

تسطح الأرض كغراش لامرأة يضاجعها ، وتكون السماء

على صدرها هذا - تصير اللغة سيادة العالم فعلاً ،

وحالفتة فعلاً ، ولا تبقى حدود عشائدية أو تطويرية أو

أسطورية المنشأ بين اللغة ومفاداتها الحقيقية ، تتحرر

اللغة والعيال الخلاق من قمع قرون من الطمأن

الديني والسياسي والاجتماعي ، قرون كانت تسجن

اللغة ضمن حدود الممكن الأخلاقي ، والسياسي ،

والديني ، بل ضمن حدود المسموح الأخلاقي والديني

والسياسي والاجتماعي ، قرون جعلت اللغة ذاتها تبدو

عجزاً شاملاً عاجزة عن الانتفاض بحيوية الخلق

وتسقط الأذن عن جانب الرأس إذ لا تنشئ لها وظيفة هامة . كذلك يهدأ حقل القلب المتهيج القوي وتتحول حركته إلى وحيي ، فيض رتيب ، هادي ، حافظ تحسنة النفس ولا تسمعه الأذن . تعرف النفس فيه إيقاع الحياة التي ما تزال ، لكنها تعرفه معرفة ما هو مألوف ، عادي ، يدهي لا يلفت النظر ولا يستدعي انتباهاً خاصاً به أو تأكيداً مائلاً له . حتى الأسئلة التي تشغل نفسها بالمأثورات ، تتجاوز اليومي والمألوف والشخصي وتهتم بالكوني والإنساني . تصبح محسناً حافظاً ، وقاملاً مكتئباً ، تفسيراً أحياناً ، مبرراً للابهامية والفسورية أحياناً أخرى ، لكنه في كل الحالات ألصق بالدهن المتوخه إلى العماص بالاستعمار منه بالغب الحابط يقف حوايا الصدر ويقتصه في قلق الوجود وتوتر الروح واندفاعها إلى لجة المجهول .

كل هذا يحدث في بل وغيره وأكثر منه . يتميز لشعر ويصير " العالم " تصبح الشعرية في بدايات الربيع الأخير للفرح مشروع شريطة احداً في الانتاج . غير أن شيئاً واحداً يبقى . لا يتميز صدمة الاستعارة . بل ، بأذن من العبارة ، استعارة الصدمة أو الاستعارة الصادمة . لنأمل كتابة بسام حجار ، الهادئة ، المألوفة ، حافظة ابرقع ، المستقرة بلونة ، المناظرة دوماً كبير تأجج أو وهج أو اندفاع

، الثلاثون - (١٥)

" لم أفل
ان الشخص الذي يقف في ليالي
مثل باب أو حارس
ثم يدفع أهواه
ثم ينكسر حتى الثلاثين عمداً
ثم يسيل للمناسبة
ثم يشتر معطفاً أو قبة
ثم يمرود ابتسامة عريضة

قلمان من الدم
ترعى وجه الأرض . "

" أنشأه رسوم على جسد الهواء ؛
لهم أعمال لينان
يريدون كتاب الأرض ويثخون الأفق
لو أن اليهر يشيح
لاحتار بيروت ذاكرة له . "

" لا يزال يتعلم كيف يرسم الفجر
سريراً يمتدّد عليه

حاول دائماً أن يتسلل تحت اقدام الريح
لكي يحاكي خطواتها . "

" أسمع أجواس الفجار
نداء حربية
من خلف الريح
الريح - المرها الوحيد
المتحرك أبدأ في اتجاه المجهول ، " (١٥)

-3-

تنشأ التمارضات ، وينهار الزمن العضوي ، ويتشظى النص الشعري . تأتي موجة أخرى تصع اندفاعها على حافة العبارة والنضاد مع شعر زمن مضى ، تكهت ، تتوهم ، ترتخي وتنشر تلطم الزمائل . وتبدو تشبهاًها مختلفة في بعض لهاث الريد . محتلة بعق . يطعم حاجس التجربة الشخصية والهيم الفردي المتحرك في حيز العادي والمأثور للجسد . اقرب من العين . ينحسر مد البلاغة والجمالية المؤتقة . نهمد عنائية الاتصال العالي ومدبح ظله . نحل العين ، للمرة الأولى ، مكان كلا الأذن والقلب ، الموتى ، لكن في علالة المائب ونموهيه أحياناً ، يحتل مركز العالم .

وكفأ لخصافحة الواصلين

الصيف " . كذلك تعمل الاستعارة التالية .

" أظافر الرجل الذي يقف
على عتبة الثلاثين
تدبج الحديقة
والأبنية الشاهقة
وفي الثلاثين
لا يقتل جبل من مكانه
ولا تنتهي حروب وتندلع أخرى . "

هذه الكتابة المتحركة بسيطة . ودوماً إيقاع يوفظ
الأذن من سباتها . ودوماً مفاجآت أو صدمات . تملك
أيضاً . في لحظات منها . استماراتها الصاعدة .
وهي وحدها ما يرفع مستوى الحركة في النص إلى
توتر الحياة . ولكن بكثير من الأناة والهدوء . النص
يبداً . في الواقع . هكذا

لم أقل

إن الثلاثين عمر نأفه .
إن ضجري من الهواد وأصحاب المهن
بموقعه ضجري منكم .
من الساعة التي ترهق الحائط بالمورس "

يطل المائم كما هو . الثلاثون لا تهرز العائم . بل
هي تعمل . إنها تجعل أظافر الرجل تسلك بعنق
الحديقة الناعم كمشيتي الجميلة وبقامة الأبنية
الشاهقة الرحضة كملمة عشيتي السابقة .
وتنحصرها بسكبتها العادة . مهلاً : هل قلت .
سكبتها؟ طمأً . تنمئها أقصد . فالأظافر هي هي
التي وليست تظهر لها سكب . ترون المرق؟ من
أهل أن تدبج الحديقة والأبنية الشاهقة لابد أن تكون
هي هي بصلاً . شمرات سيوف هائلة يصعد سيوف علي
بابا الخزيلا وألقه الذي يضرب بلداً
ويتقدم النص . مكتسباً توتراً أحداً . ويتقدم فيه
الاستعارة - الصدمة . تزيد حدة توتر:

" إذا

نطق أشوالك الثلاثين معاً
والحكمة المائلة في الاحتمال
مثل دقيقة صمت
تحتفلوننا في الفسوح
التي تحدثها فهتات المساء
وكبرج الحسارة
معاً "

ترون ؟ الأشوالك طمأً . فهتات المساء تحدث
فسوحاً . في هذه الفسوح تحدث فلولنا . ثم كبرج
الحسارة . والحكمة ؟ إنها تنصب في الاحتمال مثل

الصخر . والفتاة . والاربعين كاصية لكن تمدد
الجسد على طاولة الجثث الميتة (هل يحسن أن يكون
الجثث غير ميتة ؟) لكن « الساعة التي ترهق الحائط
بالمورس » . في اللحظة التي تثلل الروح بأعباء إصغية
من الملل والإعباء . فتصبح الروح والعائذ صبورين .
تبيض أيضاً بهجة حياة . بل باستلثاق حياة حقيقة .
ماذا ؟ كيف ؟ لأن في جوهر الاستعارة هذه الهمية
للحياة . للنبض . للروح حتى حين تكون استعارة الموت
المرعب للجنة الميتة . كل استعارة . كل أنسية أو شيتنة
هي . في الجوهر . استعارة حياة . حين تتجسد بلغة
استعارية . يستمر النص .

لم أقل

إن النافذة تنام واقفة
لم أقل إن الباب . "

النافذة التي تنام واقفة تعلق محوراً آخر لنمو
النص ولوجوده . محوراً مغايراً للفتاة . والصبر .
والمثل . والاهتامة المربصة المردة . والقيمة المشتراة .
و " الشتاء يوم من الليل إلى الليل / من الصيف إلى

وحقوق - لا بهم ، ما دعنا نعرف اللعبة - ونمهم لعبة
الاستعارة الصادمة أيضاً : شئنة كل شيء أعنى كل
مجرد ، كل ما ليس شيئاً . تحويله إلى محسوسات
مرتطم بها في عرض الطريق - كذا تصوير الثلاثين
فضلات ومفاس وأكوام عظام وحجارة . وكذا تصوير
اللا أشياء أشياء في بصوص حجار كلها . كما هو
الصود وعبره في هذه

البئر

"مكبات الصود التي تتراسف في
الرجاج المحجّر ،
الوقت الذي يهبط على الطاولة .
الأسماء والمدى والصلوات التي
تيمس في الحنق
وتكسر

شخصيات يندكر أن كمن يرفع
جثة ماء من بئر (١)

الوقت يهبط على الطاولة • و • الأسماء والمدى
والصلوات تيمس وتكسر • وشخصيات يرفغان جثة الماء
من البئر . والشعر الذي يعزى العالم إلى أشباه . إلى
كتل حقيقية ، صلبة ، قلقاً العين بصلابة ماديتها
وتقلها . أو نحدد العين أو تمت العين أياً شئتم .
لكنها ، في كل الحالات ، تشمل العين بعوائها ، فلفد
ماتت الأذن . ماتت ؟ بل سقطت . سقطت في البئر ،
ضوى جثة الماء . من يدري ؟ بعد اليوم قد تروى جثة الماء
في الطريق وهي تزهو بثلاث أذن . تصدمكم
الاستعارة ؟ حسناً ، هذا هو بالضبط سر اللعبة .

تريدون المزيد من الصدمات ؟
لم تصدكم المأمرة بعد ؟
إليك ، إذن ، النموذج الأخير . تأملوا هذا

الزواقي

" عندما أتى المساء الصديق

دهشة صمت لا وجود لها .

عالم إستماري صادم ؟ صدمات إستمارية ؟
إستمار الصدمات ؟ كل ذلك ، كله إستمرار للعالم
الجميل الذي خلقته الإستمار . الخيال المبدع . ابتداء
من ابتداء عصر العداثة قبل ثلاثين من السنوات .

إذ

يرتجل حريقاً في أعشابنا الهابة

بسمع طفنظفه

ونرى دخاناً .

إذا

يبحث في رماة الثلاثين

عن المصلات

والمدى المطروق باللمعان

ابتعثوا مع بسام حجار في رماة الثلاثين عن الشمس
المطروق باللمعان . وإذا لم تستطعوا انصبي عليه
فلا تأسوا . ستجدون شيئاً ، شيئاً ما ، لا بهم ما
يكون . المهم أن تجدوه . هو •

" ماذا يعمل

بأكوام الحجارة

بأكوام العظام ؟

ماذا يعمل بالمضلات

والثلاثين عمر تافه

وصجري

يدخل في عمر الأمثال ... "

ويحكم ؟ عمر تافه هي الثلاثون إذن ؟ أولم يكن
قال في البدء إنه لم يقل إن الثلاثين عمر تافه ولم يقل
إبه صجر ولم ولم ولم ...

لم أنفي لم ...

هي إذن اللعبة التي وصفت . الثلاثون عمر تافه .
لم أقل إن الثلاثين عمر تافه . تريدون جدالاً ؟
برهاناً ؟ معركة ؟

لقد انتهى زمن المراك . فلفقراً وتقبل بصمت

وجلس أمامي يدحن غلبونه الكبير
لم تقل شيئاً
كانت الجدران تحدث نفسها
عن التعب والوقت
والعرفه الباردة .
كان الرواق يتأهب من فمه
المترشح . " (١٧)

فلتبقى

-4-

الخطوط ، وأطوي الأوراق ، وتبقى الفجوات . الفجوات؟
ألم أقل إنها . بكل أنماطها وأهائنها . سكس الحلق.
ومتيح الإبداع .

تمايز في فاعلية الانتهاك التي تعارضها استعادة
نحن الحدائق مساراً : الأول يفرغ اللغة وينية الحملة
والصور في نجمة نص بحكمة . جوهرياً وعلى مستوى
عوري . همص كل التنازع ليس من الضلالة في شيء
أن يوسف بأنه . عصوي . . همص ما تزال مناهمه
الحميئة تصدر عن تصور للعالم . والتجربة . واللغة
باعتبارها جميعاً . جسدًا . . . وحدة . . . دالة . .
بنية متلاحمة \ أما الثاني فإنه يفرغ اللغة وينية
الحملة والصور في حُصن نص لا تحكمه . جوهرياً
وعلى مستوى تكويني . مثل هذه الرؤية للعالم .
وتجربة . واللغة

في المسار الأول . نصيب الخطوط . وتشتت .
وتتقاطع بل تتلاشى أحياناً ، غير أن اندفاعها كله .
رغم ما يبدو عليه من لاعائية وفوضى . قابل للرصد
والاتباع بعمليات تحليلية قد تكون مصنبة لكنها مثمرة .
يعني أنها تقود إلى كشف آليات الحركة والتنظيم
والتنسيق التي تتم جميعاً ضمن بنية تتجه كل حيوطها
باتجاه بؤرة . أو مركز . أو معرق تتجمع فيه منجرة
خلق . وحدة . حقيقة قابلة للتعبير الآن وقابلة للفتي
والدلالة . إن حركة النص هنا حركة قوة جابدة .

أما في المسار الثاني . فإن الخطوط تشتت
وتتلاشى وتشتت ضياعاً وتشتتاً وتلاشياً . حقيقة
كلها . وتقود العمليات التحليلية . التي قد تكون مصنبة
أيضاً . إلى اكتشاف اندفاعات تنجر شيئاً بالغ
الأهمية . منع تكون الوحدة . نقض الوحدة المفترضة .

والنساء الذي يدخن غلبونه الكبير أيضاً . لا الرواق
المجيب فحسب . والإنسان الصامت . لم يعد له من
بور . انتهى . الأشياء وحدها فعل الآن . الجدران
تحدث . الرواق يتأهب . النساء يدخن . أما الإنسان
فإنه

التمثال

في اللغة المعاصرة

ماذا أعني ؟ الكلمات ليست لي . إنها على
الصفتة المقابلة تماماً للرواق في كتاب يسام حجار .
أقرأوها ثمروا . تروا الإنسان ملغى تماماً . والتمثال
هو الذي يتحرك . لقد اختفى الإنسان . أو هو على
وشطه . واحتلت الأشياء قلب العالم .
غير أن ذلك أمر آخر . ليس مما أريد التوكل فيه
الآن . مع أنه يفري كثيراً بالولوج . يفري إغراء حسد
هينوس الحجري عند افتتاح القصد الهمس قليلاً إلى
المصاء .

لكنني لن أدخل الآن .
سأبقى في الخارج . هنا . أكتب .
بعد توقف دقيقة من صمت .

ولقد توقفت . لكن الوقوف ملال . خمساً . عشراً .
بل وأكثر من السج . كنت أربو فيها إلى الفجوات
هأري نفوساً مفعمة بالعشق والمنعم . وبهوداً يائسة
للقطاف سبب الرغبة . فأنكسر مثل متر معمد

الأصابع . . عيون ما ؟ من ؟ أي ؟ الأصابع . نعم .
الأصابع . ويشرها حتى الضلوع ، أي ضلوع ؟ ضلوع
الأصابع ؟ حقاً ؟ إذن . لقد طبقت الشهادة في سبيل
حرمة اللغة وحريم تراث العرب . طيبهجر . دون
تدعو ، القلب الواحد .

غير أن الأممي المسكين كان يمكن أن ينقذ قلبه
الرحيم من تشظي الغناء بقدر قليل - بل كثير - من
التأمل . والتحليل . والعهد لاكتشاف الروابط .
والمقدمات . والوشائج . ولو أنه فعل لكان أنقذ حياته .
وشرف اللغة وعزمتها . وأضاء لنا شيئاً عجباً من
الصورة الشعرية . الاستمارة في هذه الحالة - قبل أن
يصبح قادرين على فهمه بقرون . ولأنه لم يفعل .
فأسمى أنا إلى أن أفضل . على الأقل لكي أنقذ شبي
الأول صلالة من قلبه من جحيم الانحجار . لا خوفاً
على حرمة اللغة . ولا حريم العرب . فانا لست شديد
الحرص على جرمات كهذه . ولا على حرمان عديدة
غيرها . وما أقل هذا الأرباب كشف جدير بالاهتمام
هو ما أسمى به الصورة الشبكية / المعرفية في
النص الشعري . نص الحدائق في هذه الحال .

وبدأ . سأزعم أن الأصابع ذات العمود ليست
شيئاً مفاجئاً بعدة في النص ؛ فهي لا تتبع من عدم .
من لا مكان . بل اكتسب الأصابع العمود في لحظة
اكتمال وبلورة نهائية لمصلحة - بل لشبكة - من
الخيوط التي كانت قد تمدت وانتشرت في النص
منبثقة من بؤرة جذرية فيه . من محرقه الحقيقي . ثم
إن هذه الخيوط ظلت - خفية وجلية - تتناثر وتتداول
وتتكاثر وتتداول وتمزج وتذوب ثم تكتف وتشتت إلى
أن اكتسبت صلالة المتلازم فاندلعت عيوناً للأصابع .
كيف أسود زعمي وأثبت سلامته وأحوله من زعم إلى
فرضية فتنظيرية فحقيقة ناصعة ؟ إليكم الأمر
والاثبات . لكن جودوا بشيء من الصبر والبصير
والصبر والصبر . رجاء . ونحن محتاجون إلى كل
هذه الأشياء لأن علينا أن نمود إلى نقطة البدء . إلى
بداية النص وتبرعم الخيوط . بل إلى عنوان النص
أهلاً . مستعدون ؟ حسنأ لنبدأ .

تصورياً وراء كل نص حديث - لشدة ما أكلت الحدائق
على تماسيحها مع الوحدة المضوية - ظاً . مثلاً .
أدونيس . زمن الشعر ط ١ . دار العودة (بيروت .
١٩٧٢) صص ٤٥-٤٧ . واتجاه الاندفاعات هنا ليس
باتجاه مركز أو بؤرة أو محرق الاتجاهات متوالية أو
متقابلة أو متقارفة . إننا هنا أمام قوة نابذة إلى حد
ما . لكن دون تصور انطلاق كل شيء من مركز دقيق
التحديد كرماس الإبرة والاكتفاء بتصور واحد صائبي
عربص نبيص منه التيارات لكن من نقاط مختلفة
منبثقة

أتمثل على النمط الأول بصور السحاب الشاعمية
الحولية التي ناقشتها في الفقرة ١٢ - ١٠ . كما أتمثل
عليها بصورة أكثر حدة وجدرية وبهراً بصور
عبد المعريز المبالغ التي اختبستها في ٩-١-٢ والتي
سأقدم مناقشة سريعة لها الآن من المنظور المحدد في
الفترة الحاضرة .

تبدو صورة . عيون الأصابع . في عبارة المبالغ
التالية قادرة على اختراق رأس الأممي بنسالة لا يفل
أن ينجو من سمومها القاتلة . لأول وهلة . على الأقل
هي ذي العبارة من جديد (وقد كتبتها متصلة
اختصاراً للمساحة الطباعية وإبرأوا لتواظها) :

• انه الحلم لا يكتم السر / يستدرج الكلمات
المجدة / يشرها في عيون الأصابع حتى الضلوع . /
ويرسلها كالمصاهير في مطلع المطر البكر برجرها ...
(١٨)

مؤكد أن الأممي إن يفتش شعر لعبته لأن الحلم لا
يكتم السر (وإن فعل حتى لو كان يكتمه) . رغم أن
الحلم هو سر الأسرار . وسيصمد الأممي بجداره
العربي الفضل بالصمود أمام الحلم وهو يستدرج
الكلمات البعيدة . غير أنني أشك كثيراً في أن يظل
العربي الفضل قادراً على مواجهة الحياة ومنع قلبه من
الانحجار إلى ألف نثرة - وعلى الشهداء السلام - وهو
يرى الحلم ينشر الكلمات التي استدرجها . في عيون

السنوات الخمس عشرة الأخيرة . وفي قصيدة النشر
خاصة . هوذا نموذج من يحي جابر .

لغة الأصابع

تبرعم في فاتحة القـ ...

" تلوي برؤوسنا ناحية قلاع

مرسومة بالديم

أعناق معلولة من براعينا

جلودنا الطرية

تتجفف على التلال

كفراش للأوز البري

والشمس قطة

تقص الليل لتشتقق لسانها

على جمر لؤلؤ

ويرد

هل نسع السماء لجمعة أخرى ؟ " (١٩)

نموذج من يحيى سامري

" أكلت حجر لسانها

والتهمت عصمور الحامصة

بوجر كركي يلح هواء الشمس

طارهر زجاج الرنطين

وسلمبيل الكتب

تهمم هيكل في شذر حجل

يتأبط غابة الجسد

بوجه قطة تنام على مقصف الكلمات

عندها

بمجموعة لا تحسن رقص الأنماز

انهمر المطر

مدبأ حيل في رصاص النعوف " (٢٠)

ونموذج من عباس بيضون :

" أدخل المدينة من ظهر الشجرة أو الناسك

والأفضل

لكني ما أكاد أبداً بنسج الخيوط . بل بتذكيرها
لكي أبررها ناصعة مثاقفة لكم . حتى ينجاني ألم حاد
في القلب . وفي المدة قليلا . إذ يأتق - بل يتفجر - في
خيالي طيب أنامل (من يجرو على البوح بالإسم ؟)
تسل مترفة . أتفة . لاهفة لـ إلى (من يجرو على
البوح بالفعل ؟) فأغمض عيني وأنسرب في زمن
للأسى لا نهاية له . ويتهرني أمر مروع جداً : فإذا
عليّ أما أن أبرر لهم العيوب في كل شيء وأحلوف
لأعينهم وأفكها لهم (لا بأس أن أفكها لهم . لكن لهم
١٩) أظنست لأصابعهم عيون مري ؟ وإن كان يسمى
- بدأت أتفذلك الآن - علاقة جديبية بين النصير
والقارئ . فما تخلي أنا ؟ لا ترك للقارئ (لماذا لا
للقارئ ؟) أن يشكل علاقته - التحدية هذه مع لغة
الأصابع ويكتشف فيها سموها الذي أعرفه لنا جيداً -
إذا كانت عملية القراءة عملاً حراً مجدداً تفاعلها .
وكان شوق القراءة إغناء للنص . كما يهرف الكثيرون
(وأنا أحياناً) فمن أنا لكي أسد ثغرات

(كان يجب أن أقول حيوات) الإمكانيات وفتحات
البركة وتنوعها (رغم أنني مولع بالمد والصحاح في
مواضع أخرى) ؟ حقاً : من أنا ؟ لأتركهم - ن حرية
القراءة ومنتمة الحذل والإغناء والإثراء وأنسرب في
فضاء محوري مع طيف حبيبي الدائقة () كبت الآن
أبوح باسمها هازنعت فرأيتي وأبدلته بلفظه على
وزنه وصيغته (أه . ما أجمل صيغتها ووزنها هي)
لكنها ذات لون مغاير له () . يفتح الحرية . (إلا إذا
كلت على طريقة الحكام العرب) . أنا حر أيضاً - لكن
يحرزني بمق أنها هي ليست حرّة !!! سأحررها . كما
حررتنا هلسلج . غداً .

أما المسار الثاني فإن الأمثلة عليه تطفئ في شعر

-5-

من أسنة الأشياء إلى شقيقة الإنسان

مع التبار (هل أقول الجيل ؟) الذي نشأ على
مضاهيم تعجير اللغة ، والمتعة السرية بهرة الاستمارة ،
وفترة الكشف ، وتدمير صورة العالم المألوفة ، ونحت
سور طرية ساعقة له . والخروج على طرق الذين
طرقوا من قبل ، يستمر زمن الصدمات في لغة الشعر .
يمتدّ شاعر مثل قاسم حداد في ابتكار عوالم عذرية
بمتعة شبه طقوسية ، كما يفسح صبي في السادسة
عشرة باضراع بكارة حبيبة ترعيبها تعاملهم الطهر
والقهر والمحرمان . في رفاق معتم قرب مزار وليّ بعنه
التاريخ في الوعي حولها ونصا طاغها من
المسرات . يمسح أدونيس وقاسم حداد وعبد
المعز في نكاح عبيدهم يمزقون أسرار الكلام وحجب
المألوفات في صبح لم تمدّ عنها صبح أبي تمام أكثر من
مقشبات تاريخية المبنة في سحف للغة الشعر منه ألهة
انعوايات .

١ - يغنى أدونيس ويندب ويحتفي في الكتاب أسس
المكان الآن بما يلي ، في استعارات لها حدة ذرى شعوره
في السيمينات وحشيتها وسحرها المفوي . وتربو عليها
بين أن وأن شراسة وغورا وهريزا لجسد المتلخي
وأعرافه الجدلي (٢٢)

" قال تأتي ممي

حلب تهديد أياها

بالمسوح الشمال

يتقلب في بارها

والجنوب قريب

غريب .

كيف لا أستعيب لهذا السؤال

ناركا سفن الليل

أن يصنعها الأعمى . وأن يصنعها

من نسج غير مخيط . الأفضل

أن نصنعها من نطالة سهرة . النخيمة

المعمدة القاسية المخيط . والتجديف

الذي لا يتمكن خيطه . ركب ضعفة

سكدهن في الأساس . فيما يقى

طاعنون بفنالاتهم إلى السفح . مستعد

مناديق ملائي بعظام الخرف . مع كأس

أثري كبير . إشارة

لعار امرأة . "

• وتلك البصقة التي كانت شحبتنا لهنّأ .

استنارت على الأرض ، وبدأت تنظر إلينا كذلك هواء

الشفاء وباب الحظيرة .

• مع ذلك لا تنتظر حياة أوسع من طرف الشعرة

التي لبثت حية إلى جانبها طيلة النهار ولا يتجلى شيء

بالهواء الذي ينشق في من الريشة (٢٣)

في هذه النماذج . ليس ثمة (بقدر قدرتي على

الرؤية . وهي معدودة دوما روية) محرق للنص

تكتاث فيه حيوط الاستعارة . وشيكات الدلالات فيها

وليس ثمة بؤرة مركزية للنص تفيض منها هذه

الحيوط والدلالات ، بل تتوَّج وتتشكل كل الاستعارات

والصور بوصفها أشياء منصوتة لذاتها وفي ذاتها .

حادثة التشكيل والعروة . جارحة النوى (يهرحني هذا

الكلام قليلاً . وأمل ألا يهرح عباس بيصون وتميم

سامري ويحي جابر ، فيرح الناس ليس من شماتتي .

وعباس صديق هديم يزعل بسرعة . ويحي . كما قيل

لي . رجل لطيف لكنه حاد المزاج حين يتعلق الأمر

بشعره - والحقيقة أنني لم أعد أذكر هل كانت هناك

كسرة أم فتحة على الشين حين قيل لي ذلك . نسيت .

يا أخي . الإنسان ينسى . ألم يُشَقَّ أصلاً من النسيان .

ألم فراد اشتق النسيان منه لكثرة نسيانه . عفواً . أعني

سبانه ؟)

فيهر في شمس أنطاكية ٥ " ١١

" عندما يصبح الفجر ثوبا لجسمك

والشمس ومائة في يديك

كيف لا تولد الأرض من أول

في حطائك ، وفي ناطريك ٩ " ١١

" حرت الشمس أودنها

فيرواق الغروب ، وأعطت فتاديلها للمساء .

السهول خيام

تتلافح فيها

شبهات الشجر .

والنجوم كمثل النساء

يتفحصن أجسادهن .

ويمتصن ثوب القمر " ١٧

" قمر اليوم يفرك بالحناء في يده ، وبالشعر في يده

أجفانه .

أراه يهود إلى بيته سالما ٩ " ٣٠٦

" تسبح الشمس ، تحنو وتفرح ، حزنا

في الأرض ، أجراسها " ٣٧٥

" سنة - كل أيامها شهوات ،

النواح سرير لها ،

والجراح لقاح " ٣٧٦

" ممسكا بيد الشمس ، كان الصباح

يستقل في حبات

والمكان على صدره غابة من رماح . " ٣٧٩

" وقف الموت في باب كوح

في باب منبرج ، مستقرنا

حاملا كأسه -

يشرب الأرض ، أيامها المانوية ،

أغصانها المائلة .

وعلى كتفيه

مدى راحله " ٣٨٢

" امنح ، أيها الليل ، لا مثل فير

بل كمثل السرير .

ولا بأس أن ترفد الحرب حول لوسادة .

كم ينوخذ ماء السديم

وماء الوجود

واشعد لا نعد

الجمال متى سال في نهر أشواقنا ، لا يهود " ٣٨٩

" سكبت وردة عطرها

في يد الريح ، تفرع باب المساء

للاغانة . " ٤١٨

" سافر من سمى كوسي

كدة ، مسبي

والهبطي والسمدي

في الطنوس على درج الكيمياء ، " ٤٢٣

" لوجهه فلك شمس المدار به

كأنما صنعت منه مراياه " ٤٥٤

" إنه زمن الإبتداء

زمن الماء يستتبع النار .

والريح تتولد أبنائها للعراء

زمن الموميا

" من الحلق يوصل في كيمياء الهباء " ٤٥٦

" أين يمضي ، إذن ؟

نر من جراح لا مصبة له ،

يتدفق في فلات السماء

شجر الحبر نكس أغصانه -

يهدى بهنجان الجريمية وكسل الأفضى ، ثمة شخص
يذهب ورقة ورقة . أنا هرين الوحشة منتصف الهرمية
قباع الوهم جنس الدم أسنان الأهتمام ولح البهيمية
طنافس الشيطان جهامة المسس هودج النوم خسائر
الليل غنج الدبيحة ، جنة الجحيم محروسة بهوام
شرهة . لذي من العقد ما يكفي قطيما من دئاب
الشهوة ... متوهماً أنه أول الغزل في وشاح العرلة ..
تظلم قصة روحي في وجوهكم لصلاخة الصنوى . .
(٢٢)

« ثمة ما يمنح المرأة نهر في الصباح فتشغف مخرجة
بصرخة الريش تقتحم البهو ، خلمها رواق مطعم
بشطاء الصور وجنة الخيال ، كنفى شاغلان وشعص
خفوق ، تمحل مكتاة . أحداقها أشداق نغور مقصوفة
، ونصرخ مثل ناكل تقعد ابناها التسعة دهمة واحدة .
تلمح في وجوه البهو ندم وجها شاورا في دحيرة
الصبي نيك في قمرغ القلب بذريعة الندم ، تنفض في
جسد يقعد الحصن يارناً من دميصة الذهب وسر
الأسماء . بار الرواق ترون في أجواس مجنونة . والمرأة
مزدانة بريشة الملك ، تهبك أبار الوعدة متهدجة بخار
الروح توى في البهو صلالة منصوبة مثل عاشق ينظر
القبلة . .
(٢٤)

ولا آخر أعماله التي أتبع في أن أراها (علاج
المسافة 2000) (25) ، تستمر حراشف قاسم حداد
البحرانية في الانتصاب ، فتقش أسطورة ، في قدح
الذاكرة ، ٩٩ ، ويتقعر ، حنين الوحشة ، في الأعطاف
٧ ، ويكن للقلب جمره وللنفس جمره ، والعابة تاكله .
والنساء مجلات بسواد البهجة ٩ ، وثمة محيلة الغابة ،
ووردة الليل ، وتنوع الاستعارات بين الإصاقي والفضيلة
التي تؤسسن وتشين بالقدر ذاته من شهوة الكشف عن
« ذريعة الطراد » ١٦ و « زجاج أيامنا » و « برائن الجبل
الباسلة » ١٥ و « الرجال مفتولو الأحلام » ٥٢ و «
التاريخ وهو يتعمد في الكتب ومنعظات الليل » ٦٢

ثم بعد بهننا
غير أن أصل الوقت كالخيط من طيمه ،
ومن ذكره ، وأخبط الهواء ،
جسدي - كم أحب شياطينه
أنسني بوسواسها
وأفوقس أمري إليها . " ٥٨٠ - ٥٨١

" عطش
يجلس الشمس في ظل عصن .
عطش
يجعل العيم إبريق حرس
ويدليه من برعم .
عطش
مثلما يقرأ الرمل أمواجه
ونخط النجا بعد في وجه بيع
عطش .
أي أيقونة متفجرة في بناييمها ؟ ٦-٧

يحتشد عدد من هذه الاستثمارات بطاقة مرعبة
على إحداث الصدمة والهزة الجنسية جمالياً ، لكن
رونق شاعرية أدونيس ، وسلاسة سبكه ، ومقدرته
المانعة على مساهمة العبارة الموسقة بإيقاع مقو
ممنم ، تشذب تنواتها الجارحة ، وتلبها شذاذة
تأهراتها ، وتبها درجة من المألوية الأدونيسية التي
لا مثل لها في شعر أحد .

٢ - ويغير قاسم حداد بحلافته العتمضة
(والمحبة) مع لمة الاستعارة وخشونة حراشفه
بحرانية ، كما قرش ملتهم في عراد المسلحة للروح أو
في أرقه المحرق المتاجرة

« جسد ذاهب ينتهب في معائه الأنبياء

أنا ، الوحيد الواقف في الهدبان .. سهرت العمر
أنسج هاوية لخطواتي بأمة نائمة ... كايوت مثل جيل
يصهش في حضرة العيم ... شهوة تفتح النهاية تأخذ

وعن «هواء شاغر» و «حجر صخير يستد الهواء»
ويؤانس النسخ « ٨٥ »

مير أن تاججاً ما يهمد قليلاً وقد كان من قبل
حرائق مندومة . ولدوبة مجاجة تنفسد هنا وهناك في
تصومه كما في صومس آخرين . وسأعود إلى هذه
النقطة بعد قليل.

وجلي تماماً، فيما أمل ، أن حرفة استعارات
قاسم حداد تتبع إلى حد بعيد من آلية الإضافة .
والاستعارة جذرية إضافة . بل المجاز كله عملية
إضافة . سماها النقد بين ما سماها الإصاق (بل قد
أكون أنا الذي يسميها الإصاق الآن . مبتكراً حرفة
جديدة من حراشف النقد . لم أعد أذكر . لم أعد
أذكر . فمفهومك . ولا أملك كثير من الوقت قبل أن تأتي
حييتي . ولم أعد أحب الابتكار مع أسب مونغ بما يشق
منه ويمرّج عنه . أي أن الاستعارة إضافة شيء إلى ما
(هو) ليس (هو) . قول في اللغة . عينا لم . بإضافة
مير إسمارية ، لأن للمعنيين قمتان (وهما قاسم
عبدان مفويتان تشكلان دون أن تدرهال بل وهما تتألفان
بوميض غريب فيه رونق الصبا وصحة . في إشار طلب
امريه القيس المغفل) . لكنك تقول «حراشف لي»
تصنيف إليها ما ليس لها . وهو الحراشف . وهي مما
للمعك وغيره من الكائنات المصوب الجميلة (وقد
تكون للمع حراشف استعارية) بمعنى أنها خشفه
اللسان جارحته - وهي كذلك بحق) .

ومن اللاهت أن استعارة الإضافة والإصاق كما
أسميتها هي الآلية الجذرية للكتابة عند قاسم حداد
وكثيرين غيره (ألم يتحدث أدونيس عن «سهب
المجاز» وه موعظة الكهماء ») . وسأصق موائد
استسلامكم الآن فأجبركم بأن طيبان هذه الآلية في
الشعر العربي ليس صدفة . بل هو تجسيد لأمر عميق
المور في الحياة العربية دائها . فالإصاق هو جوهر
الحياة العربية بأكملها : من أنظمة الحكم إلى بهرجة
النساء لوجوههن إلى استيراد آخر موديلات ال ب م
ديلو (سيارتي المفضلة) والآي بي أم إلى التنظيم

والزواج . وإنا لقوم لصافون . نحن لا نتهز ولا
نؤخذ ولا نحسبون ولا نهضم ونتمثل العالم . بل نصق
ألف شيء بألف شيء مما هو منا ومما هو ليس منا .
ونترك الأشياء متلاصقة ثم نصفي في أمور حياتنا
ساذرين مرهوين . وعما تعلق مرمرات الانهيارات
ونسقط المعابد والشوامخ التي نوهمتا أننا بنيناها .
هتفون وتنذب ونبدأ البحث عن الأسباب والتكبلت بلا
جدوى . لأننا لا نفي أصلاً أن في جذر المشكلة أننا
لصافون لرافون وما نحن بموخذين (بالكسر
والفتح) . والسرة ملغيان أثبتت الإصاق في
الاستعارة الشعرية والاستعارة في الحياة العربية أن
الإصاق أسهل الأمور وأقلها طلباً للجهد . مثل (كسل
الأمر) في قبر قاسم

والآن . سأحول هذا البحث إلى بحث عن بنية
الإصاق في المجتمع والثقافة والدين والمثق وهندسة
البناء وتحصيط المدن (هل نسمي هذا المعترك من
الموتير «عظيمة») والثروة والزواج والموت في العالم
العربي في اللغة . نقلي يترتب ولا أريد ذلك الآن . فافطن
ما شئت باكتشافية هذا - وهما أندا أنصق المؤث
بالكتابة لأحل مشكلة قمع المرأة وغيبها من اللغة
والعالم بلعبة لغوية . أوليس هذا ما فعله عادة لتحل
مشكلاتنا في هذا المدى الشاسع كالموت . الصيق كثير
جماعي في البوستة . الذي نسميه مجازاً وضلالة :
(الوطن العربي) ؟

٢ - ويرقرق عبدالميرير المقلع عن قريته . بمدوبة
الهمن وحلميتها واقتراعية قممها للسماء في ان واحد .
(٢٦)

" مثل صفصافة لا تفادر أوراها

نستقيم على جبل باذخ

وتمدّ يديها لنمسخ عن جبل اخر غيمة

تلك قريته

مثل موال اصطدمت يشطايا من الصور

أنعامه

وهوى ريشه

الى ما بقي من هذه السلسلة الثرية من طاجيه
الاستعارات وعذريتها .

لكن الولع المريق بفتنة الاستعارة يذبل قليلاً ، في
شعر زمن بأكمله ، ويهدم شيء من صغبه المتفجر ،
فلقد تغير الزمن وتغير العالم ، وأنهم الله . تصبح هذه
التضاميات الشارخات ذرواً في أوساط عقود أقل
اختراقاً وتفجراً بالدهش المحير المفاوي . إن تلك هي
سمة العصر كله . تمنع الموج وتلوّنه يسلان محل
صغبه القديم وجموحه وتأثيراته وتفجراته . لكن -
تحت الرماذ - يظل الأثني القديم وجمر شهوة التفجر
ينبضان ويومضان . يتمتم المفايح .

" شاحيا كان وجه الشتاء

عنا في الهلاك البعيدة

بكنج لور في أحضانها

هتجوت بحدي ٢٩

وبه الليل توهج أحلامها

حبا لتذكر قبل الرقاد . ١٨

" سأفهم ريشة روعي في حبر هذا الغراب

وأكتب مرفاة سيدة الريف

تلك التي لم تعد تأكل القمح من خبز تنورها . "

٢٠٥

٤ - ويشتبكن ، بلغة منوية ، عبد المنعم رمضان :

" بينا أضغ كل عصارتي

في التوبج الهائج

نضع الأرض

كل حصاها

في قلبي - (٢٧)

هاستقر على الأرض مستجعماً ذاته . " ١٢ - ١٤

أية قرية مما بناء الجن قبل أن يكون ابن آدم هي
هذه الساحرة في عياهب الوديان اليمانية وعلى ذرى
ضمها الشامعات ؟

موال له ريش ويهوي إلى الأرض يستجمع ذاته بعد
أن أسطدم بشقايا من الصوء . أهذه قرية بحق ؟ أم
هي مما نعتة شياطين وادي عبقر وأداروه على لسان
شاعر ضاح يسعده ؟

قرية . يقول . طين تراوده شهوة العزلة وحنين
الابتكار . وهي . والأثمة جميعاً . مكمن الشعر ،
ومعاص هزة الاستعارة . وهو فيها . روحك محمورة
بالجمال ومعنوية باكتشاف البكارة . ٢٢ . إن صورة
المفايح للقرية هنا نجسد لروح شعر البدانة التي
مضت تميش شهوة العزلة وحنين الابتكار . ممتونة
باكتشاف البكارة . حين جفت الهادج في ما بينها
وصارت ماء باهتا يسيل على سطح تراب مكثم
بالحصي . ويتابع . من سقط قريةنا يتدلى النهار .
٢٢ . ثم

" كروان المساء

يلل بالصلوات رؤوس القلاع

القديمة

يقرا فاتحة الليل ٧٣

" فهاكل إبطاره بانضمام

وعينه فوق مبدأ أصابعها " ١٢٩

" بيد أن الظلام سيأتي

ويأوي النهار إلى مرفأ الليل

عبر قواعته الذهبية

هذا هو الدوران الجميل " ١٦٦

" وبوم الخرائب يقرأ فاتحة العز منفردا " ٢٢٢

"أنتصر على حيواناتي الوحشية

أنصو جلد حصاني

وأحرز عزلائي

لم أسر على الوديان

أنتصر على أغشية القلب

فأفزع بالأسماء جميعاً

أتوقف كالأرنب عند حشائش جسمك

أكل عشب الساق

وعشب الفخذ

وأشرب من هاوية الصدر

وأرشد عند الشمة السفلى

مفتشاً بردان

أصف جسمي بالورق البري

صلوعي تسمى مثل النمل

فأهتف بالأسماء جميعاً

أمدو نحو الرعب الناصح به الإزكين

أرشف منه الحب

ويوشفني التسيان" (٢٨)

رحمك الله يا الحصن بن بشر ، وطيب ذراك ،

وتركك في مستقرتك آمناً لا تفيق لتسمع فتفجع

(فتتدب طريقة الحرب وتنوح على أطلالها)

فترجع

بيد أن بوازع طارئة تدخل مدخل اللغة الشعرية ،

تأس للمادي والمألوف من جديد ، وتدخل في إهاب

شبهة الإنسان . بدلا من أنسة الأشياء ، هل أسميها

جيلا ؟ لا . بل إنها الحياة العربية ذاتها ، بكل

مستوياتها وأجيالها ، تلج زمن الشبهة . وهنا ليلاء

الوامضتان بسمر والقومي لم يخطر على بال إله أن

يبتكر وميها مظه حذ أن كان الضوء ، فتدوان الآن

زهرتين من زهورات ابن الممتر أو حجري نود ، لا

غابتي محيل ساعة السحر ، كما رأهما السياب . ووجه

لس السجدي يكمل ما فيه من غواية للسقوط في شرابك

الموت ، يغدو كلمة معجمية في قصيدة تتجهز الحروف

، ولا يمدد فيه شيء من فتنة عشتار تقري ألها المائم

السفلي بإعادة حبيبها الذبيح إلى هيكل المشق

مصرّجا بشيق الحياة ، وشهوة الالتحام ، ونشوة
الشهادة من جديد من أجل أن تعاني الأرض كل عام
مواسم الخصوبة .

يلس ، لقد تغير المائم . وصال إلى الهمود ،
والاستسلام للقرار . ومضى زمن الشبق والشبوب
والتفجر بمنامع الكلام . بيد أن لذلك كله مجالا آخر
يتم فيه اكتشافه وتأمل ما حدث وما يزال يحدث فيه .
فإلى أن يباح الكلام ثانية في صباح يأتي - إذا
كان لصباح آخر أن يأتي على هذه الروح المرهقة
بالصباحات والصبابات ووجه لي الثاني .

-6-

شملت العلاقة بين الاستمارة والتشبيه عقل
التيقن حين أرسطو على الأقل . وثمة خصم من
الكتاباتي ، أخرج منها والصلب ، السطحي والمتعق .
الجمدي والكل مجدي . حول هذه النقطة ، وليس في
بني الآن أن أطلق هذا اليمين النقدي من قممته إذ إن
إطلاقه يمسد على اللمة ويخربط المخطط . غير
أنني أود أن أبرز مسألة بالغة الأهمية تتعلق مباشرة
بدراستي المعاصرة . تلك هي المعيار النقدي المدهش
الذي ابتكره عبد القاهر الجرجاني قبل عشرة قرون .
لقد رفض الجرجاني المقولة التي ترسخت في أعمال
سابقه : أن التشبيه أس الاستمارة ، وأن كل استمارة
تشبيه مطنطن الصيغة . ويمكن أن تعاد صياغتها في
صيقته . وأطلق الجرجاني هذا المبدأ . كلما كان وجه
الشيء بين شئين خفياً ، مبتكراً ، كلما صعب التعبير
عنه بلغة الاستمارة واقتضى الأمر التشبيه . المبتكر .
الجدد . البعيد يقتضي صياغة تشبيهية . استمارياً
يصعب ، بل يستحيل أحياناً ، تركيبه . (٢٩)

وليس في النقد العالمي المتعلق بالموضوع ، بقدر ما
نقبت فيه ، ما يضاهي هذا التمييز النقدي والبصيرة
الباهرة . كل امتحان للغة الشعرية يزيد سلامة هذا

گمشدہ رنجی ہے حصولِ بھصاء...

الواردة في النص فملاً في مثل هذين التعبيرين ؟

فكيف إذا جريماً أعرب هذه الصور : « ماذا أفعل
بيول الأفعى الملتصق بمخارج هذه اللمة » ؟ أو « أحب
العشب الزنجي ينمو في حقول بيضاء » أو « أحب
المصافير الحائثة في أعالي الأشجار » .

ما يعني من هذه المناقشة هو المجازفة بتقديم
أملوحة جديدة . قد تكون محطنة تماماً وقد لا تكون .
لكنها في كلتا الحالتين تستحق التقديم ثم الاكتفاء
والتمحيص والتثبت من سلامتها أو خطئها . هي ذي:
إن الاستمارة في نص الحداثة تشقّق السهم الأصعب من
حدة صدرتها لأنها تعالّف محالمة بارزة القانون الذي
سفته الجرجاني . وما يعنيه هذا الكلام هو أن
الاستمارة في تاريخ الشعر ظلت بشكل عام خاضعة ()
دونما وعي منها طبعاً لقانون الجرجاني . إلى أن
اشتد صلب عود الحداثة هاسكت استعارتها هذا
القانون وصارت تتشكل موحدة في صيغها اللغوية بين
أشياء العلاقات بينها هذه . طرية . منكرة . لا مانعة
وبودي أن أقضي قدرأ كبيراً مما بقي - أو قد
يكون بقي - من العمر والرغبة في البحث العلمي
والدراسة في محاولة لتمحيص هذه الأمروحة . غير
أن أشياء كثيرة . مع الأسف . في هذا العمر - أو ما قد
يكون بقي منه - تستحق العناية والاهتمام والتسرع بها
والموت عليها (أو بينها وبينها) . ولذلك كله . أيها
السادة ، لن أفعل ما بودي أن أفعله . لن أقضي العمر
في تمحيص أمروحتي . اعملوا أنتم بها شيئاً ما إن
شئتم . أما أنا فسأقدم نمودجين شمريين كنقطة بدء
لتأملها لا أكثر . هو ذا هما (كيف نقول ذلك
بالضبط؟ هما ذا هما ؟ هماذا ؟ الله أعلم) .

١ - يحي جابر

وتتصرف أسنانها على الصخر
المدينة مسرعة في الهواء
كلاذمة ممرقة
وهذا البحر كنمة بيضاء
وارق من نهد
سحمت منه ثناء
لرخيل آخر

والى أن تبيض لنا دجاجة البحر
مدينة أخرى
سختبي كالصيصان . " (٢١)

" حين يجوع

يمس حستك على مهل

ليشتم شواء شيبا

في حقل بين العبوم

كم أحب الله

وأجسد

وحرب يشاق بر أتوارب

بظاهر بما يش من أصابعه

في هتاف داخلي

والاجساد لاهتات ممرقة

على سرير " (٢٢)

٢ - فورية السندي (٢٣)

" منهوكة كما الأرض حين يجب في سراها حصص
القب

لانسى . أوليت القيم شأن احتضاري

وارتميت على ورق يجب على نيل الدم

هجت . متعسرا عن معطف مبلل بالهواء

وارتخت على مقعد بشارف الجحيم

ليجلو وسراي هذه المحن . " ١١٩

" للكتابة تهمة

لا يجلو همها غير سماء الهمس

" المدينة مثل لكمة في وجه البحر
شمر الأمواج

تلتهم بنوارع الحرف ومشكل الكلمة
فأنتفض

جرحاً لا يتعاشى السيف

عشبات أرتقيها كل ليل

يعتريني فيها نرف الوجع

ياله من كاسر لمثلي الأمل

لحمان رهيب كعين نمر

راح يراوغ حوساه القلب

ها حجر الجسد ومثوى الجثة

هاج مرادي بقفار تنثر رحي المني

كان ظلاماً كامناً بوقع يتشقى

لما رقتي أقزل انزياح الحب

أسطره بي

لعمري يدي تجاعيد صخر

يلهم شمع الصباح يا افتراض العملة

سر بابي لا يله " ٥٧-٥٥

" قاهرت تصفح منه الموت

أدرك طمعة الملتاح بيجل الليالي

ودست باطن وجعلك في راحة البلاط

حينما تشجرت أعضائك في فسيح جنتك .

حينما تقست على عظامك

وأدرك نهر البكاء ..

فما كنت هناك " ٩ ■

بجدارة القننى أن الحروب

يهول الجيش قداة كل خير واحد

وحدي ..

كل مساء أتحدى نفوذ حرائبها الألف

يقمهم أزرق بلتاع دوني

ذاكرة تتأود بصمت يدمي عفاء النحر

وأصابع شجيز مرّ الحبر

وحدي " ١٢٢

"أنت ،

عليّ العصف النازل بأعضاء تستجير

خسوع القلب للنفاد تهب الثبرد جعر الملاء

أعني على اهتمام عمر ذراعيك

فلا مستجير لفهم يدي سواك

صاق بي الهواء

منجم هي الرنة إذ تقيص بدير الجهاد

وتدوب راحة الهباء

والجسد

مراق كبول يترحم إذ يرجم المنهدم

هل تعرف ما يتكسر ؟

ليس النحر

جلال حلّ

وأوهم الصخر بعمرك أنيم

ليس النحر

واسميت ريشة مشرقة

إشارات

- ١ - ما يموله ابن النحر عن محبته كلبه مع وفائه عن غيره . ومن أجل احساسه داه يقوم بعمل رائد . كتاب التديع . ج : إسماعيلوس كراشكوفسكي . سلسلة - غيب التذكارية (لندن . ١٩٦٥) . صص ٢-٣ ، ٦٨-٦٩ وغيرها
- ٢ - ر.ا. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري . شح . السيد أحمد صقر . ج ١ . دار المعارف (القاهرة . ١٩٦١) . صص ٦ ، ٢٤١-٢٤٢ ، ٢٥١
- ٣ - أماكن أخرى عديدة يلائق فيها الأمدني بقسوة على أبي تمام واستعاراته ويمنحه بالفوس .
- ٤ - أدونيس . كتاب المحاصر . دار الأدب (بيروت . ١٩٨٨) . ص ١١٥
- ٥ - ص ١٧٣
- ٦ - ص ١٩١
- ٧ - ص ١٩
- ٨ - ص ٨١ - ٨٢ .

- ٨- ص ٨١- ٨١ ،
- ٩- ص - يؤسفني أنني عاجز عن توثيق هذا النص الآن . دار الآداب (بيروت ، ١٩٨٦) ص ٨١ - ٨٢
- ١٠- محمود درويش ، حصار لندائع البحر ، ط ٢ ، دار المودة (بيروت ، ١٩٨٥) ص ٨٧ - ١١٦
- ١١- راجع دراسته المصهورة للموضوع خصوصاً في كتابه Cultural Creation, trans. into English by Bert Graft, Taba Press (St. Louis, 1976) ch. ٩٤
Towards a Sociology of the Novel, trans. into English by Allan Sheridan, Tavolock Publications (London, 1973) ch. 3, 2
- وزا. حول ذلك أيضاً
- Kamal Abu-Nuch, 'Cultural Creation in a Fragmented Society', in The Next Arab Decade - Alternative Futures, ed. By Shaima Shorabi, Wadsworth Press, (Boulder - Colorado and Mason, London, 1996).
- وقد ترجم البحث إلى العربية ترجمة طعن بعض مصطلحاته في العهد العربي الفصل - مستقبلات بديلة - بحر هشام شرابي مركز دراسات الوحدة العربية - (بيروت ، ١٩٨٧)
- ١٢- ديوان بدر شاكر السياب - ج ١ ، دار المودة (بيروت ، ١٩٨٦) - ص ١٧٤ - ١٨١
- ١٣- أنونس ، إطفاء بالأشياء القائمة الواسعة - صياغة نهائية . دار الآداب (بيروت ، ١٩٨٨) - ص ٩٠-١٠٧
- ١٤- ص ٩٠ - مقاطع مختارة من ص ٩٠-٩٦ ، على التوالي
- ١٥- هشام حجار ، لأزوي كمن يخاف أن يرى ، دار المطبوعات الشرقية (بيروت ، ١٩٨٥) ص ٧-١٥
- ١٦- ص ٢٥-٢٦
- ١٧- ص ٣٦
- ١٨- عهد العزيز الخاليج ، أوراق الجسد المائد من الموت ، ص ١٨ - ١٩
- ١٩- يحيى حسن جابر - بصيرة الفصل - رياض الرئيس (لندن ، ١٩٨٨) - ص ٩٦
- ٢٠- تميم سماري ، كتاب الولد وكتب المحبة المائي ، ص ١١ - ص ١٢
- ٢١- خلاه هذا القديح ، دار الجديد (بيروت ، ١٩٩٧) ص ٢٦ - ٢٧
- ٢٢- الكتاب أمس المكان الآن - ج ٢ ، السامي (لندن ، ١٩٩٦) ص ٢٦ - ٢٧
- النص بعد الاقتباس مباشرة تنفذها ونوالها
- ٢٣- فاسم حداد ، فاسم حداد ، دار الكلمة (الكعبرين ، ١٩٩٧) - ص ١٧٧-١٧٨
- ٢٤- ص ٢٦٤
- ٢٥- فاسم حداد ، علاج المسافة منشورات نهر الرحيل (تونس ، ٢٠٠٠) ص ٢٠ - ٢١
- في النص مباشرة لتعددها ونوالها
- ٢٦- كتاب القرية ، رياض الرئيس (بيروت ، ٢٠٠٠) وستوضع أرقام الصفحات مباشرة بعد كل اقتباس من هذا الكتاب .
- ٢٧- قبل الماء فوق الحافة ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٩٤) - ص ٢٨
- ٢٨- ص ١١٩-١٢٠
- ٢٩- راجع دراسة موسعة مقارنة مع النقد الغربي
Kamal Abu-Nuch, Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery, Am & Phillips, Warminster 1979, ch ٥
- ٣٠- صياغ الرمز ، - التأليف ، ج ٧ (لندن ، ١٩٨٩) ، ص ٩ - ٧
- ٣١- يحيى جابر ، ورد ، ص ٩٨
- ٣٢- ص ٥٤
- ٣٣- ثورية السندي ، ملاذ الروح ، دار الكتون الأدبية (بيروت ، ١٩٩٩) .
- ♦ الرموز مستخدمة في الإشارات راجع في فارق مع نج شحيق شعر تحرير صا المرجع المذكور في الإشارة السابقة ورد ، مرجع سبق اقتباسه للمؤلف ، ص من صفحة ٤٤ إلى ص ٥٥ ، دون نشر ، ص ٥٥ ، دون مكان ، ص ٥٥ ، دون تاريخ .
- ♦ مؤلفاً أدرياً بحث الأنسنة الشبئية (ممول المحدث إلى محسوس) أي أي أسم الجسم والتشخيص في قصيدة واحدة محدثاً ولأغراض التحليل الحالي ، وسأفرد بينهما في مرحلة لاحقة من الدراسة .
- ♦ وقد يكون لذلك علاقة بعمل أمة قصيدة المدائن إلى الصرامة التعبيرية والكثافة والإيجاز أيضاً في سط من شعر علي ما يبدو في هذه التطلعات من تخلص ، والله اعلم ٩٩

مفزى الموت في 'دب' الطبيب الصالح الروائي



عبدالله إبراهيم

مدخل : ١ -

التاريخ - وطعان مفعولها من قبل مؤرخي الأدب
نقط - ينشأ موقف وموقع الأدب المدع - ولها
تصعد ان يكون أن الفرة التي جاءت على أنفاس
انكلاسيكية - هي محض رومانسية - أو بالعكس -
وسرى هذا الرأي على المذاهب التي جاءت بعد
ذلك - لأن خصوصية العمل الأدبي هي التي يحدد
- قل أي شيء آخر - موقعه - ويرى أنها ان
أعمال الخلاق - كثيراً ما تقف خارج حدود
استمدهم - وبصعب تدجينه في إطار مدعه عليه -
وهكذا نص هذه التفسيرات - في أكثر الأحيان -
عن ذات فائده عملية - خصوصاً في أدراك وتفسير
جوهر الخلاق للأدب بجمع أنماطه - أن مهمتها
كأن أثرت إلى أن تكون بصمة -

أن نظره في تاريخ الأدب - بين مدى القسوة
لي تعمم مذهباً ما على أنماط أدبية - نحتشف احتشاماً
حدوثاً في صيغ شعير - وربما أنماط - وقد يكون
أبسط هذا وراء رفض البعض لما يحدده هذه
المذاهب أو لمسطحات - أن هذا التفسير - يعني
كما يرى على جوهر القيمة الإنسانية - الذي لا
يحتسب لفترة معينة من التاريخ - حيث وجدته
بمادح أنماطه على مر تاريخ الإنسانية - وفي أرمض
مستعده - ومجسدة - ومع ذلك ما تزال أحسنها

ن أحللت هذه المذاهب لبحث معروفه في

ولا جاءت الواقعية ، في القرن التاسع عشر -
 « نحن لا نتفق مع من يقول أنها وجدت في هذا
 التاريخ - استوعبت ليس فقط مشكلات الواقع ،
 بل المذاهب الأدبية ، وتضمنت أجزائها واستعادت
 من بعض نظراتها المبهمة ، لأنها على تقيض بعض
 المذاهب الأخرى التي تتميز بالاعلاق ، ذات النق
 واسع ، وهذا لم تقف عند حدود كونها - مذهباً
 أدبياً ، بل أصبحت منهجاً في دراسة الأدب ، وروية
 متكاملة تتجدد باستمرار ، مع تغير نمط الواقع ،
 وبهذا تفرعت الى فروع ثانوية مستعده من طبيعته
 الاعمال الأدبية . ومعروف ان اهم هذه الفروع هي
 « الواقعية الاشتراكية » ، « الواقعية السحرية »
 ... الخ .

وبدلل التنوع المذكور ، على فني هذا المذهب
 الأدبي ، وقدرته على استيعاب التطورات المتسببة .
 ان واقعة الأدب في القرن العشرين ، تجاوزت تلك
 التسمية الضيقة التي أوجدها القرن التاسع عشر
 وما قبله أنها « واقعة تخلق الأساطير ، واقعيه
 ملحمة ، واقعيه رومينوسية » .

لقد قامت الرواية ، وسفر متجسداً في القرن
 التاسع عشر ، بالإنجاز الأكبر في مجال تطوير المذهب
 الواقعي وأعماله ، فهي برغم أسسها من نظريات
 الواقعية التقليدية ، أغنت الواقعيه الداعيميه
 بمفاهيم جديدة ، وجعلتها تسوء مسجلات
 الواقع أي كرس ، وبهذا السبب وجدت الفروع
 المذكورة ، وهي تمثل كما ترى أصبح أشكال وجوه
 الواقعية ، ووجب يرجع ذلك الى المهمة الخطرة التي
 تقوم بها الرواية ، وهكذا قامت الرواية - بعيداً
 عن مهمة التظير - برسيخ الواقعيه ، وصل هذا
 التأثير الى اعماق تعبيرية أخرى - الشعر والدراما
 برغم قدم هذه الأدب ، ومن خلال هذا النوع الثري ،
 توغلت الرواية في بواع مجهولة ، ولعل في كشوفاتها
 حدوداً بعيدة ، وربما كان الصراع بين الحقيقه
 والخيال ، وما زال أحد الثرى المتناحس - منذ عصر
 الملاحم - تصب منه الرواية ، دون ان يضبط . برغم
 ان سمة العصر مدنة صرفة ، وما زال يعطى هذا
 التراوح الكثير ، وله في العالم الثالث الأرض الخصبة
 التي سمو بشكل كبير عليها ، وأدب أمريكا اللاتينية
 خير نموذج لتأكد هذا الرأي .

ان معقولييه الحزليات في الفعل الروائي ، مغايل
 استحالة الحدث ، او صمود وجوده في الواقع ، او
 حتى وجود الشخصية ، والمزج بين الواقع
 والاحتمال ، البساطة والاعجاز ، هو انجاز الذي
 تقدمت فيه الرواية ، تقدماً كبيراً ولهذا لا نستطيع
 ان نحد بحارا ثمرها مثل « آحاب » ، مع ان افكاره
 ابيومية عادية جداً ، وكذلك لا نستطيع ان نجد
 شخصاً اسطورياً مثل روبرا ، لم يصغله عقل « كازا
 شراكيس » وبركه من صميم الخيال . وكذلك الامر
 بالنسبة لمصطفى سعيد ، ودون كيشوت وغيرهم .

ان هذه الشخصيات عبارة عن شبكة مشتتة
 من الوعي واللاوعي ، والتاريخ ، وطموحات
 الانسانية جمعاء ، ويشار بانها شخصيات
 انشائية ، اعطادية ، وهي برغم ذلك شديدة
 الخصوصية (٢) .

ان هذه الشخصيات ، عبارة عن نماذج خيالية
 او رموز - وهي ليست خارقة - يروح فيها الروائي ،
 كل معرفه ، بل وحرمانه ، وما لينحاور بذلك
 واقعه المحلى ، محاولاً تقديم بعض الحلول الجديدة .
 وهي يركبة من مبادئ استعاب الروائي لتاريخ امته ،
 وايشريته ، ان هذه الشخصيات الدائرية
 أشبه بمرآة تعكس من كل جهة الالام الانسانية ،
 وطموحاتها ، لانها تشكّل جديد لعدرة الانسان ،
 وتضخم للتبؤد التي تنقله ، بالمقابل لا يستطيع ان
 نحاول طبيعته الواقع ، والعلاقات الاجتماعية التي
 تقدم مثل هذا النموذج .

ان طريقه التدوين هذه يطلق عليها مصطلح
 « الواقعية التحقيقية » لانها عبارة عن تراوح الواقع
 بالخيال ، يمثل الواقع التفصيلات الدقيقة التي
 تؤكد على الحقيقة ، وتثير الاحساس بها . ويمثل
 الخيال قدرة الطن على التجاوز ، والتعبير عن
 بعسة بصلابة ، وصوح ، وقدرته على تكثيف الزمن ،
 وتكثيف فعله من خلال ذلك . ان هذه التسمية
 اوجدتها خصائص كثير من الاعمال الاداعية ،
 خصوصاً ادب الطب صالح ، الذي يفترب الى اعد
 الحدود من هذه التسمية ، كما يرى .

وقراءة ادب الطيب ، على وجه الخصوص هي
 التي جعلت مفكر بهذا المصطلح . وبطبيعة الامر

لا تقصر ذلك عليه فقط ٢ .

يمثل أدب الطب صالحاً مرحلياً ، الأولى « موسم الهجرة إلى الشمال » والمرحلة الثانية تتمثل في أعماله الأخرى ١٤ ، وربما يبدو ، أول وهلة ، أن المرحلة الأولى تطبق تماماً وهذه التسمية ، لأن مصطفى سعيد هو النموذج الشخصي اللاواقعية في هذه المرحلة . بينما نرى أن المرحلة الثانية تتجسم أكثر ، لأنها تاتجه عن تصورات واعتقادات الخيال الشعبي ، أن هذا الخيال هو المراد الذي يعكس الشخصية ، ولضخمها ، ولا نسي أن شخصيات أطباء الباردة كلها تمتاز بسمة الحياء - لأنها خيالية - وأهمها المرحلة الثانية تأتي من جراتها في التوغل إلى أعماق بعيدة في الذاكرة الشعبية ، بمعنى أن عملها مرتبط ، بطبيعة التفكير الشعبي ، فهو الذي يخلق هذه الشخصيات ، وبعضها ، أن الحس المعد بالرمز هو الذي جعل الطبيب نتجه صوب أسطورة الحياة بهذا الشكل . ولقد أكد مرة مثلاً .

« حاولت أن أخلق الميثولوجيا في القرنين التاسع عشر في شتات السودا » ليس ، بل استعطف للمهمة من الناس الذين كتب عنهم هومر ، أماس هومر محض فلاحين ، وفي الملك لم محض ترارة ، وهذا القصد الميثولوجي يتضح في أعماله الأخيرة ١٥ . لا يقف هذا التقسيم عند حدود نوع الشخصية ، بل إلى السمة العامة للعمل الإبداعي . وهناك ميرة أخرى تعزز هذه التسمية بشكل عام هي خصوصية البيئة الروائية ومحدوديتها ، وتتمثل عند الطبيب بعمرة « الدومة » ١٦ ، التي تعتبر المسرح الذي تقوم عليه معظم أعمال طبيب الأدب .

- ٢ -

سوف ينعكس ، دوي شك ، تأثير هذا الرأي ، على محمل النية الروائية ، ولما كان ذلك خارج اهتمامنا ، لا بمقدار الموضوع الذي نريد بحثه ، لنا ستجيب أحدث من هذه التفسيرات . ونحصر فقط بموت الشخصية ، موضوع البحث ، وفق المصطلح الذي حددته « الواقعة النحلة » ممبرين أن الشخصية اللاواقعية ، سوف يكون موتها لا واقعياً بالمس المبرور ، وكما هي شخصية

مركه من هج الخيال ، فان عمية موتها ، ليست عمية فناء ، وإنما خلقه من سلسلة تمثل بطولات الشخصية ، ومسار حياتها ، وهذا الموت هو تنوير لهذه أسطولات . وطعها في الدهن كشخصية استثنائية ، ومن هنا جاءت هذه السمات محببة ، شيرة ، ومعقدة ، واسطورية في أفعالها ، وربما يحيى قرب هذه الشخصيات من أنفس ، لأنها تحاول تكلمة الجزء الناقص الذي يعجز الإنسان عن تصفه في نفسه .

ونحن نعتقد أن هذا الرأي بحاجة إلى غناء في دراسة خاصة ، وهو لم يحيى من أجل ريادة هذه التسميات الكثيرة . بقدر ما جاء كافتراض يوضع البحث عن صيغة لمغري الموت عند الطبيب صالح . وهذا الدافع هو الذي جعلنا نثبت هذا المدخل ، في مطلع البحث ، لتكون الاستنتاجات واضحة .

سعد طبيب صالح في الوسط الروائي العربي . بأنه يحسد الحالة الشخصية المحيطة لايطائه ، وبالمقابل حالة الاستمراق العميق أيضاً ، من خلال تعديدهم عبر أنماط متشابكة ، ومواقف صلبة ، والمرجة جديدة ، مما بهم ، مره في أحضان الحقيقة ، ومره في أحضان الوهم ، ولكن في النهاية لابد من الصراع في متاهة الموت . أن الأمر كأنه صراع صير ، تلوع غابة ممية ، يدفع هذه الشخصيات بجماع عظيم نحو النهاية ، دون إبه كواح .

أن هذه النهاية - الهاوية ، هي اندوه المرعة في بنية الرواية ، حيث تنمي أية ضرورة لبقاء الشخصية ، كل ذلك عبارة من تركيب كثيف متمزج لا يمكن التوغل فيه ، ونشخصه بدقه ، لأنه يسلك طريقاً معتداً ، إلا أن لكل من أجزاء هذا التركيب ، حيطه الرقيق الذي يوضحه خصوصيته المائرة إلى أمد نقطة في السنين الغنية والفكرية في الرواية .

أن جو العتمة المشيع برائحة الموت ، أحد أبرز سمات الأدب الروائي عند الطبيب صالح ، وكان هذه المشكلة ، أصبحت عنده ، إحدى أهم المشاكل الملحقة ، خصوصاً في « موسم الهجرة إلى الشمال » ١٧ .

أن الموت أصبح من الحقائق التي تخيم على ذهن الإنسان ، وتلازمه شكل منح ، بل أنه « لم يعد

في استمداعه أن يستمد الموت من تفكيره ٢٦٥

وكان لابد أن تتسلل هذه الحقيقة إلى ادعائه . وهكذا أخذت فيما بعد حيزا واسعا لها في الأدب المعاصر والعقد . ورغم من اختلاف الكثير من المفاهيم بخصوص هذه القضية . إلا أن جميع هذه المفاهيم تنفق على أن الموت . هو أحد أبرز الأمور المرعبة التي تلاحق الإنسان . وأن جوهره يردد كالصدى في الدهر الشري عامة . ومن هنا كان أبحاث من معرى الموت في أدب الطب الروائي ذا أهمية كبرى . أن اعتقادنا يصب في أن مفهوم الموت . في استنطاق حقائقه . واستشفاف ما يحويه هذه العقائل من أسرار مرتبطة . هذا الطبيب . أوتسكي ارتبطا بالطبيعة التاريخية والاجتماعية التي تطلق منها هذه الشخصيات . هو ما يستطيع تسميته بالموت الأسطوري ٢٦٦ . لأنه يصير من رموز كاشفة . لس من السهولة تتویرها . وهذا الترويع الأسطوري العرب في طبيعة الموت . له دون ريب . مدلولات . ووظائف عميقة . وهو يحلنا بحس أن كل شخصيه ففقت للموت ٢٦٧ . قد تركب وراءها أثر . بوهج بالحقيقة . وهو ليس بخصه ولكن لابد أن يضيئ شيئا .

إن الأصرار الذي يمكن صياغته . هو لا موت الشخصيه الحقيقيه . بشاره أخرى أسطره الموت كحاله حديده . ورفعا إلى مستوى عال في اللاوعي الجماعي . وبورتها لتصبح إحدى أهم ماثورات هذا اللاوعي . كاشفة فيه كرحم حديد لها . أن ذلك يحل . كما أسلفنا . مما تتركه كل شخصيه من أثر نفسي من التساؤلات . بعد موتها . هذا الترويع نحو اعتناء بشكله المذكور . يرتفع إلى طئة عالية من اللا شعور . بحيث يصبح حالة أخرى أغنى بدلائها من حقيقتها . وقبل الحوض في تحليل موت أهم شخصيه في أدب الطب صالح . الشخصيه الفلعه في الأدب العربي . وأتصد بها مصطفى سعيد . لابد أن نقع في حقيبات هذا الموت .

إن أول ما يوصف به مصطفى سعيد هو . النذل الحضاري . لأنه يعمل رخصا هائلا من الأفكار . هي نتاج جميع حضارته . فهو من هذا المنطلق بطن . لأن « الطولة بالتفسير العللي » قرار يتخذه الشخص بان حياته ليست أثمن من بعض الثل

أعليا اعلمه المحررة ٢٦٨ . وعنى صوء هذا التصير للطولة . يتضح لنا موقف مصطفى سعيد . كبطل من حياته والآخرين . أن بطولته هذه هي التي قدته خطوة صوب الموت . لأنها أربطام حقيقي بدلولات الكثير . الحضارة العربية . أنني أدرت الفهم الحاطي له ولحضارته . وإذا عرفنا أن مجموعة عوامل دفعة لأن يعيش في صميم الموقف بكل عنقه . وأنه بمحصنة الأسر . اختار موقفه المدوامي . بعد أن وجد أن لا مخلص من ذلك . أصبح لديه اعتماد أن يعي مصطفى سعيد لم يتصور بالشكل الذي يمكنه أن تكفه نفسه مع البئة الجديدة . وأنه من خلال وجوده هناك عاش في قلب الحصاره باحاراتها الكثيرة . إلا أنه كان بعيدا مفرد عنها « ثلاثون عاما . وأنا جزء من كل هذا . أعيش فيه . ولا أحس بحماله . ولا تعني مني إلا ما تملأ مرأشي كل لبنة ٢٦٩ »

إن تراكم المعذب الحصاره والتاريخية عنده . وعدم أسهلها لكي توظف في مجالها الحقيقي . جعلت جميع نشية طاعية فوق الأشياء . لا تحس سيطرة التي يقع واقع في هذا العالم . كان انتمائه ظريفا لعلته من الكتب فقط . وما كان عنه في هذا الموقف البعد إلا أن يبرد الصعقة . لذلك سرى فيما بعد . أنه بقي بخادع إلى نهاية حياته . وسيحه لذلك تكونت بديه تلك الميول العدوانية التدميرية . التي قادته في حاقلة المطاف إلى تدمير ذاته و « التدميرية هي نتاج الحياة غير المعاشة ٢٧٠ » . رحيما تدرس الكشوفات النفسية الحديثة . إنسان ابتدائي . لا تصح يسه وبين المتحصنة ابنة فروقات جوهرية . بل أنها تعتبر ادعاءات الحضارة الحديثة . بتحصين الإنسان . وتغير طبيعته وسلوكه . مجرد ريف وقاويل . فالإنسان عندها كجوهر عاوه من مجموعة أعمال موكمة مختلفة . ولهذا ما الحضارة الحديثة لم تهذب من الإنسان شيئا . وبعت ميوه كاشه كما هي عليه . وتكتشف هذه الميول العدوانية عند الإنسان في الأزمات الكبرى . مثل الحرب . وأزمات الصدام الحضاري الشديد . إن الإنسان عند هذه الكشوفات تكثت رغباته . وهو في أحوال كثيرة لا يستطيع إشباع رغباته إلا بممارسة العنف حقة . ولكنه حينما يشهد الصراعات الكبرى « الدموية خاصة » فإنه يكتشف طريقه

الحيوش ، ويرعى الحمل أما بجوار اذناب ، ويلعب الصبي كره الماء مع التمساح في البحر . التي ان يأتي ريس السعادة واحب هذا ، ساطل انا اعمر عن يعني بهذه الطريقة الملونة « ١٠ » ان طله مستحيل . لان الشرح الكبير بين كلا العالمين يطيح بهذا الطلب من اساسه ، فكيف اذن يرعى الحمل أما بجوار الدب !! » .

ان ضرورة هذه الحشاش تبرز حسنا يلعب الصراع اوجه ، واليدي نتوج مثل جين مورس ، نموذج الحضارة الاوروبية التي افترته ، وجملته نهت وادها للانتعاش وطب الله معا .

ان الاعطاب تكون دائما متناصرة ، شمان وحوب ، شرق وغرب . ليس هذا فقط ، وانما يعتبر مصطفى سعيد نتاجا غير مصطفى لحضارته الشرقية ، فهو يمثل وجهي حضارته الايجابية والسلبية ، اي انه لم يصل الى حالة تهذيب له ، ولذلك كان متلازما وطليعه معاوسته السلوكية « القتوية » مكيف الى حال « العاري » ، الذي يشد رحاله الى الشمال ، شمال ينمي قدراته العقلية ليكتشف ، هو ، انه انما مارس غلا للملحة ، قسب الرحالة لتبر نظريته الحامة . اما جين مورس ، التطب المصد ، فهي نتاج حضارة مضادة الا انها « بيكولوجيا شديدة » شبه بـ مصطفى سعيد « ١١ » وهي دور شك نتاج الوجه السلبى لحضارتها ، انها انة العنف ، ووسائل الاستطهاد .

وهكذا بان ملامات الطمع الحضارى التي برزت على محب هاتين الحضارتين . والتي كذب منذ امد طويل نهت كل واحد للاماء الاخرى ، ارتطمت بشخصي مصطفى سعيد وجين مورس ، وكان نتيجة لهول الصدمة ان انهار الاثنان ، لعدم صاتا في نفس اللحظة معا . لانهما اثنان عاقلان لحضارتين مضارعتين ، هذا هو المستوى الاول الذي نهمه من هذا الصراع . وهو كما يتبين رموى تحت وجره كبير من اعدالة ابي تالف اطرافها من الشرق مصطفى وحضارته والمغرب جين وحضارتها .

والمستوى الصنيل الاخر . هو ما يستطيع ان يطلق عليه نابجده الواقعي لهذا الصراع ، المتمثل بـ مصطفى وجين . الاول وليد حضارته تؤمن بامتلاك

سطح ، وسرعان ما يتمرد على نفسه ، ويفسد لرغباته ، ولما كان عاجزا عن المواجهة الحقيقية لاعدائه - لقوتهم ابرهية - كما هو حال مصطفى سعيد - فانه تنكس ، على نفسه شاور لها عن طريق ابراغ كيته الحسى . ومصطفى كان « يشر بطريقته الحامة للمشرق الذى من السودايبى الذين سعلوا برشاشات كشمس » ١٧ . وهؤلاء خير النموذج للاستطهاد الذي لاقته حضارته على يد الحضارة العربية . ومصطفى سعيد وفق هذه الكشوفات قد شهد ليس فقط غزو الانكيزر للاده ، وانما شهد الحرب الكونية الاولى ، بشدتها اشدك ، كحرب اعدت الانسان الى الاطواء على نفسه . وجرده من برعته الرومانتيكية التي كان يهنا بها لقرون طويلة . وهو في اوج رهافة حسه ، اكتشف دماوات العرب ، فانكفا بشار لنفسه وتاريخه وقيمه ، تحت ستار لا تطاه سيطرة القانون ، بدلا من القتل ،

وهو الثور الحقيقي . ان ذلك - كما نرى - هو السبب الكامن وراء حالته المحبومة . لانه لم يستطيع ان يرمى بهذا الاخبار بديلا من حقيقة التنازع . ولكنه لم يستطيع ان يفعل اكثر مما فعل . وهذه خطوه متقدمة اخرى صوب الموت . وان اعتبره رجلا متحازا لرعاياه ، نتيجة لاحتياار فكري مسبق ، هو اعيار مقبول ، بل هو نفسه قد قرر ذلك منذ بدايه مكره جدا فهو « انسان لا يستطيع ان ينسى عقله » بل انه « شخصية كلها عقل ، وليس لها اي قلب » ١٨ .

ان (الاثريولوجى) بصروته وبق هذا البصود رسولا لحمايه تعاليد . وتقاليد مجتمعه . بعد كل هذا السلوك عنده اعتقادا . ومن المستحيل التعرقل يادى جزء منه ، فقد كان مصطفى سعيد بعدس طريقة حياته ، وحياة مجتمعه التي لم يعيشها الا من من خلال الكتب - بط معرفة - ولم يدور مدى اتشواش اقوي بين التعاليد والعيم الاخلاقيه المعاصرة لمجتمعه و « النتيجة الاساسية لرفض الاعتراف بارتباط التعاليد بالمسويات الاخلاقيه هي ان تؤله تقليدا معينا . ويعمره سمرديا لا سمح » ١٩ .

والاصرار على هذا الامر يحى على لسانه « الى ان سرث استضعفون الارض ، ولشرح

المرأة واقفيا ودهيا . وانسابه تتجح حضاوتها
الاعتاجية ، وفق بصورة نان مصطفى جل اهتمامه
ان يدمر جين كرمز ، ويملكها كاشي ، هو لم يحسها
قط ، كان مأخوذ بها بالمعوم الرمزي ، اما هي فقد
سست جوهر حضارته برمورها ، وامام اغرائها
سسم كل ما لديه - هو كريم - انها كرمز تتجح
حضوره تؤمن بالانقلاب ، وكامرأة تفطر كبرياءه .
اراد هو على هذا المستوى ان يدمر كبرياءها .

نقد حطمت رمز وجوده ، فكانه لحظه قتلها
فقد تجرد عن رموره التي تهرمت واحترمت قبل
ذلك ، لتتم منها واقعا - الحسن والقيل معا -
وبعد تم به ما اراد .

ول قد فرغ من مذهبه النسخية ، لم يعد له
من مبرر للبقاء في « أرض الصقيع » وهنا المعنى
الكامن لوفته ، حيث اكتنفت المعادلة واتزمت : موت
بعوت ، وبالرغم من انه لم يمض كجسد الا انه انتهى
كقيمة وموقف وفعل - ان ذلك يرجع الى ان المجتمع
الشرقي والعربي ومن وراءه حضارته استعمل
مصطفى وحسن كرمز له لاصلاح العصب ، ورك
الصدع ، فاحترمت هذه اوسيلة : لقد كنا مختلفين
كرمز الى حد بعد ، ومن هنا عاد مصطفى سعيد
مهروما ، كمنحارب « كل الفراد » ليشروي في مكان
مهم ، ولاجل ان يصف هذه المعركة بهالة من
العموص . لاثارة الآخرين ، وجعلهم يتشبسون
ماصيهم ليكنشموه « اسدل الستار بمحض ارادته »
على تاريخ حياته ، هذا هو الفناء الحقيقي .

لقد مر القسم الاعظم من الحدث الدرامي ،
وهي هي حبكة الموت تتشرف على الانتهاء لقد بدا
من هذه المرحلة في اسطورة حياته . انه بذلك شبيه
بابطال القاسي ، الذي يتطهرون بعد حياة تراجيدية
صاخة - كما يقول ارسطو - بالركون الى نوع من
المصالحة مع الذات والآخرين ، لقد حطب معه عليه

ذكرنا به امثله بالعرفه ذات الطوب الاحمر ، سيما
من هناك عرفه حضارته المعصرة بالصدل والد
وهي يتسلف على ايامه .

ويحدث في صور ناهه ، ضائعة بين اطر
مدرد ، أصبحت جزءا من ماضيه المعاصر ، هنا
تسلف ما فيه موقفه . كغرد - امام - دولاب

الحصوله الاوربية - بعد اصبح رجلا اكثر واعية
منه كرمز . وعرف انه يماض حلا . ومن اجل ان
لا تصجر فربه الملية بالهواء ، كان يفصل ابواب
عرفته . وتحمي تحت شحمه المستعار ، وسدا
يخلق عوالمه الاسطوري مع نفسه اولا ، ولانه لم يكن
هناك بعد . فكان انصت .

انه في حقيقة الامر مفرد لحظيته ، وينعس
ايوت كان من المستحيل الاقراء بهذا الحظ . لانه
ظل . ان تشبه هذا الجبال اثري جعله يتعاضى
بالحسن من حقيقة دوره . لان اوامره كانت اكبر منه
واستطاع على الاقل في الدانه ان يفتح نفسه بانه
السوي في موقعه ان « الشخص الذي يحطيه » ثم
تشيد عن طريق دفعه معايير اخلاية ، فانه يعرض
نفسه للوم ، لانه يجعل الامور بسيطة جدا بالقياس
اليه « ١٩٦ » ولكنه برغم ذلك كان يراوغ ، الى ان
حايه برصه الذهبية حينما التقى بالراوية ، لقد
كان يعتقد انه الطل الابودح ، واران لا تسجد
عن المسرح دون ان يحس اسطوريته ، لتحدث بها
الياس : لمدينا يسعدوا منها . وهذا جزء من
مكيره انيطي ، باليوب ، و « تفكير الاساس بالموت
بدفعه الى تحاليله نفسه « ١٩٣ » ومن هنا راح ينسج ،
بفعاله واقواله ، واباحة قصة حياته بطريقة ذكية ،
فيه موته - حتى انه باختعائه ، اراد ان شير
الساؤب ، وليس هنالك من يجرم بعوته ، هل
اتحر ؟ ام هرب ؟ ام غرق في اسبل ؟ اراد ان
يعرف نفسه هن ، كما كان معروف في لندن ، واصبح
سجة بموضه شيئا كرا ، وكم هو حسن الاشياء
العامضة في مجتمع الحرات والاساطير ، وهكذا
اصح نقطة بارده في ذهن اهالي القرى على شفاي
البيل . والراوية ، وماور اسكك ، بل انه اهل
لنفسه قبل ذلك ان يصح بامة لا مثيل له ، سفير
الشرق ، معروف في اكسفورد ، و « الاسود المدلل
في الاوساط البوهية » بل انه كما اعهد البعض
- بعد موته - انه ميوسر « يعيش كالثوريات في
الريف الانكليزي » ، انه شخص مركبة قادت كل
حيوت اللعبة - ظاهريا - الى النهاية بتعاج . واران
الطيب ان يتوح هذه المأساة العاجعة - ناجده بطه
في التنب - على الاعطب - رحم الاسرار والاحجية .
لكن بوقد ساؤلات كثيرة عن هذه الشخصية .

ان تكمله الادوار السابقة - انفسه دورى

بهي اذن تمرر الاوى وتريد من تأثيرها .

اما بالنسبة لوب كل من آن هيند . وشيلا
عريشود . وابرايلا سيمور . فهو قل اي شيء
« شخصيات انتحارية » .

ان القريه الذاتية التي كن عليها ، جعلتهم
يحاولن الافلات من امر المحم . وينمردن فيه .
لان هذا المجتمع لم يعد يوعر لهم الاطمئنان النفسي .
لذلك فقد اصبح الموت بالنسبة اليهم مصادلا
للضيق . والموت لذلك كان سرحة استقالة مريرة
في وجه المجتمع ، نتيجة لتأزم الوضغ العصي

والاجتماعي ، لقد كن يبحث عن الموت . ثم بفانهم
مصطفى سعاد ان وقت التعبير عن الموت « ان
ارغبة في الموت او الانتحار قد تصل لاشعورية الى
ان تحد شعها الوقت المناسب » ١٩٦ .

ان هذه الرغبة للاشعورية كانت كامنة في
اعماقهم منذ زمن بعيد ، وتحسدت شعوروا لحظه
انتفاء مصطفى . بسنة لان هيند وشيلا عريشود
« كانتا يتناهيان البحث عن الموت تكن سبل » ١٩٧
والذي فتتبعها جرثوم مرضي عصال اصابهما
ميد الف عام « ١٩٨ ولقد مررن عن هذا الاغتراب
بالانتحار كخلاص كلي من الشعور بالصيغ
والاصطهاد العصي اصابة الى ان هاتين
الشخصيتين ، كانتا عانتي فوق السطح ، كن
مترددات حتى في اعتمادهن الديني ، وكن يتوين
اعتناق دين آخر للبحث عن الخلاص ، وكان مصطفى
هذا الاعتماد الذي نور وانصح مهن رغبة الموت .

اما بالنسبة لآبرايلا سيمور ، وقد كانت امرأة
في سن اليس ، فال مررات موتها متعدد ، فهي
اصافة لكونها مريضة باسرطان . هذا يعني ان
نهايتها معروفة . كانت ايض مصابه ، « داء قنار
لا تدرين من امن اتي سيودي بك ان عاجلا او
آجلا » ١٩٩ ومذ ان كذب عليها ، كذبتة الكبرى ، بان
سها ابي اصله ، من اجل استدراجها ، فقد
اصحت شخصية شبه متبهة . لقد كانت تؤله
مصطفى ، ليس فقط لانها وجدت فيه الرجولة
ابدائية ، او لانها كانت في محطة النهاية ، وانما
لانه اليس هذا اللقاء توبا حطارنا مزركشا ، كانه
بذلك قد وصغ تحتها بساط طائرا ، يحوب بها في

مصطفى سعاد وحين مورس . اعيد تمثيله معمري
احري « القريه الممودة الذكر على السيل » بين حسنة
ست محمود . وود الريس . اعيدت الحكاه نفسها
بعدها الوافعي . جردت هيا الرموز الحصارية
الساعضة . وحاء دور تاجر الحضارة دانها .
ود اريس مصب دور مصطفى الوافعي . بوحثينه
ومفهومه الاملاكي للمرأة . انه تشاج حصارته
الدنية السلفية باوسع مفاهيمها . واذا كان
مصطفى سعاد صاحب نظرية « الرجل لا يهمه
الا ما بجلا مواش كل ليلة » .

ان ود الريس صاحب نظرية مشابهة لقد كانا
سطلان من نفس المطلق ، وكان لابد ان تكون النتائج
دانها متقاربة ، لعب حسنة دور حين الواقعي
انصا مع بعض الاحتلاب ، انهما امرأتان بمفهوم
مصطفى وود الريس ، وكلتاها اكثر معضرا منها ،
حسنة ادن تمثل الخطوة الاولى نحو التحضر . كانت
لا تزال ثمة ، اضافة الى انها سبب قطا حصاريا
كما كانت جبي ، انها ومصر تعظيم الدور
والاحساس الطامي بها في تصور ود الريس ركان
لاند من الاسيلاء عليها ، انها معبود حري لسيف
طبعا ساقصا . بل حود من قطب يريك سنها . فلهو
بحر ناثر هو العظيم بحفة اذلالها . لانه ويند ناو
موروث متى كل اعتماداته على هذا المصور . ان
ساديه ود الريس من نوع حمل الاخرين بحسوس
نالمادة اسحقية والاذلال . وهو موقف ذهني -
تجاه حبه - كاد ان يصح حديثا حين فزوج
سرا . وهذا السبب هو الذي اصح في المحصلة
النهائية فكرة الفيل عنده كسويغ للشعور الحقيقي
بالاصطهاد . وكي لا تضاف ساديه التي سوف
تعظم بعد هذه اسحاقة . انهب حبه حياتها في
نفس ابوت ، بعليه انتحار .

ومن ها كان الحاسر الاكسر ، مثلج كان
مصطفى سعيد من قبه الحاسر الاكسر . ان « الفعل
ابدي فعلته حبه نب محمود لا بحري نه القبار .
بشيء ما راينا ولا سمعا بمثله ، لا في انمن اسبق
ولا اللاحق » ١٩٤ .

وهي « التي خلصت منه القديم والحديد » ١٩٥
ونفس سريان معقول اسطورة مصطفى سعيد ،
وارتباطها بهذه الجريمة التطهيرية ، فقد اصحت
حادثه اخري تصيف بعدا الاولى . ولها مغري ،

أمرنا وصحراء العرب ، لنخلص من رحاب
النفس ، إن ذلك لا يعدو سوى هروب مؤقت من
التهمة المصفاة .

لقد اردت - كما اعتقد - أن يمتحن في بناء
خارج أسر حصارتهن ، وإن يمتحن تلك الاحواء
الشرقية السحرية ، وسرعن كثرة احصاء المينة -
فم يكن مصطلحي سعيد الكاهن المحصى ، لقد كان
ارائش ، الذي يرشق سهامه في سماء مينة
بالطير .

انهم ، على أية حال ، مصابات بدمار الحصار
من عنف وصاع ولا حدود ، ولم يكن أمامهم غير
التسليم بأعمال العرب الواعدين ، فقد كن في
محب الامواج - الشمال - وarden طوغ شاطئه
الامان - الجنوب - ولكن مبعث يكن بالسيرة اليقن -
عن اسمال لم يكن نوره ٢٠١ - كما يفهم البعض -
بعد كان هامشا ، ولكنهم - بسوء الحظ - لم
يملك الوسيلة لحارز هذا انهمش - فاسجون .

ولكن كان الموت في « موسيق الهجره الى
الشمال » مشوب بالمعاصم الحسية أو هو سيجو
ماتره لهذه المعاصم - فان الموت في الاعمال الاخرى
سرع ما صوب الموت الاسطوري الخالص ، المشوب
هذه المرة بصولية عميقة ، معلقة بمدسة التامى
في الامحدود ، والتلاشي في غياهب عوانم متفده
بروح الاستعمار ، داخرة البرؤى البصريه
وانعكاساتها - ادم اعلاش رؤى النصرة وانتبالها
المسوع ، وتفجرها من عمق المحيلة الشمسية
الحلاقة ، ولهذا فقد جرا تطور عظيم في ادب الطيب
بصورة عامة ، وذلك بانتقائه من دونكشوبه النطل ،
الى حالات اسمل والاسعراق ، وامتد ذلك بطعة
الحد الى الاساطير العنيفة المعصرة ، فبعد الانحصار
الدرامي العظيم في « موسم الهجره » ، « سجع الى
ادب « المشاهد » فهو يقطع مشهدا ، لو يرسم
لوحة ، ثم يسمي جميع جوانب هذه اللوحة ، التي بها
خصوصية في سياق الرواية - مع انها تشكل جزءا
مها ، حتى تصبح خطبا ، او حالة متارحمة بين
الوهم والحقيقة ، وهذا انوجه يتطلب رح عناصر
تلكه جديد - من اجل بلورة حدث ، داخل
الحدث ..

إن رواية الموت في « عرس الربيع » و « نذر

شه » بحرئها ، يختلف ، كما اسلفنا - عن طعة
الموت في « موسم الهجرة » لانه يرتبط هذا تماما
بطبيعة الصور الشعبي التي بحث الموت ، أن شئ
هذا مبعث لاند من ذكرهما على انولوج اى هذا
العام هما .

روية « الدومة » و « النيل » في الدومة
تقع جميع احداث روايات الطيب ، انها مع الل
تسكن الخلعة التربة لكن أعماله ، والدومة تستمد
اساطيرها وجرافاتها من النيل اوراقه على صفته .
لذلك فالنيل هو صاحبه احضور الطائي ، وهو
الذي ينفذ على الرواية هذه اندساميكية السحرية
الرمزية ، بل انه يقتل رمورا عنه ، فهو رمز
الحمص ، والحجر ، واشجود ، وكلما تقريبا منه .
احسنا اسما في جسم يعرف برائحة الاساطير
واخرافات ، ان الذي تلج عليه هو كعبة توطيف
نهر ، كرمز تحددى للموت وبعث الحياه في
الاشعور الجماعي ، لقد كان « المصريون القدماء
يحتفلون بعباد النيل كل عام ، لكن يلقوا منه
بعوض ومرداه لكن سروجها النيل - فيعود الى
حيوته ثم يعميق هذا ان النيل الذي قد يصل
شماله الى احد الانهار لابد ان يعود الى كامل قواه .
وحديثه عن طريق ارواج احدثه ٢٠١ » .

إن الانسان هنا - على طول صفات النهر ،
يعبر النيل احد اهم المؤثرات في حياته ، لانه يولاه
لما كان في صحرائه ، لهذا فقد بدأ يرتبط حياته
تدريجيا بالنهر ، الى درجة انه راح يؤقت احداثه
العظيمة مع فيضانه ، هذا يعبر لك كيف انه مع
كل حالة موت عند الطيب يكون النهر في حالة

قصان ، ان الانسان هنا اصبح يؤسفر ويؤله
الكثير من المظاهر التي يراها ، فهي « النيل يبد
الانسان حياته - وفيه تنتهي هذه الحياه ، ان كان
سعاد مع النيل بهايه ، وفي النيل يحرب الانسان
ويحس بالخطر والحواف ويقترب من الموت « ٢٢ » .

ان تكرار لفظتي « النيل » و « النهر » مئات
المرات ، تشير اشارة واضحة الى طبيعة في البنية
افكره لادب الطيب : « النيل ذلك الاله الاممى »
و « يسمع صدر النيل » كما يمثلي صدر الرجل
بالفظ « و « النهر الذي يولاه لم تكن بداية ولا
نهاية » و « الدنيا غصان » - والنهر طامي ينذر

بالخطر . برفع كانه يخطو بحس منه كل
خطه " ... الخ .

وتعلمي وطبعه الل في الرواية الاحيرة -
ليصبح المرء اني تعكس فيها كل العلاقات الوجودية
ها - لقد اردنا ان نشير الى خلفية التكوين
الاسطوري لعلمه عزلاء الناس من خلال الاشارة
المبسطة الى احد اهم المؤثرات في حياتهم - منهم
نفس الحس الاسطوري المحدد - او حددا تقلد
معت لموت - وبذلك اوجدوا بعدا اخر لمرم
نفسهم عن حل كثير من التناقضات .

ن اسيل - بوحير القول - لتمثل فيه
لا بهانه الحاء وسجدها .

ومع ذلك كان النيل - القصر المفصلة -
لشخصيات الطب صالح ، لقد احتل في مصطفى
سعيد ، والراوية شكلا ، و « الحين » و « مو
اسيت » الذي « ذهب من حيث اتى من الماء الى
الماء » ٢٣١ بين مما تقدم « كيف كان الناس
يربطون ربطا حدليا بين الموت والاحداث الواقعية ،
حتمات « الحين » الذي يميز ما مضى ،
« الحصر » ذاهم الخير القوية فيحاط - وكأنه يوك
مركته فيها ، « وجدوا بينهم نجا تصح بالمحامي
والفلسين والمفسين » ٢٣٢ وادنا « بالارض على
اتساعها من ضعة النيل الى طرف الصحراء بمرها
الماء ، بعضها اراضى ثم تر الماء منذ اقدم السنين ،
واذا بها بعد قليل تموج بالحياة » ٢٣٣ .

ان الصور الذي يخلق الفكر الاسطوري -
هو شبيه الى حد بعيد بالحلم ، فهو كما الحلم بعد
آخر من بعد الواقع ، بل ان الاسطورة « نوع من
الحقيقة او معادل الحقيقة » ٢٣٤ ولكن أسطره
الموت من خلال سطرة الشخصية هو الشيء الذي
يحيطه الطب بهاله غسه من الابداعات الاسطورية
الفانصة ، ليندس من وراء ذلك على ماهية القدرة
الانسانية على الطلق ، بل انه يحاول خلق
الاسطورة ٢٣٥ .

ان معظم الشخصيات الدوره مجهولة الاصول
بالنسبة للمحيط الاجتماعي ، النسل ، في اول الامر
نفسا غريبا ، ولكنه يفعل قدرته واصراؤه على
الادماج ، مع المحيط ذي الاعتقادات والتعاليم
الموروثة ، التي تختلف بعض اشياء عن بمرقه ،

بحقق مستعاه - ويبدأ بتأسيس نمط معين من
المعثة - محدد للعلاقات الاقتصادية المائدة في
بعض الاحيان - خاصة في ابرواعه والرى - الخ .
هكذا كان « العرب » مصطفى سعيد ، واحنى
بمردج « صو البيت » .

كان « يردع محاصل اثناء في الصيف -
ومحاصل الصيف في الشتاء - يعمل على مدار
العام لا تكل ولا يفر - حلب شتل النجيل اشكال
والوان من دبر الحس بعد بلاطه الرباط ، وعلم
هذه الارض قننت التناك ، وعلمت زراعه الرمثال
والور » ٢٣٦ .

وهو « كان المولى حل وعلا ارسله ابنا حاتم
وبصفي في حال سيله » ٢٣٧ هذا هو صو البيت في
حياته ، فكيف اذن سيكون بعد موته ، ان الموت
اصح بطل رمورا كانه في طبقات عليا من
البيش ، لا يمر بها الا من خلال الاسطورة ، لان
« الاسطورة التقديري منها والمحتق هي الشكل
القصص لتلك الرموز السطحة العليا التي تؤدي معا
الحج كسف مفاصل المعنى عما يعرفه الانسان
دوره » ٢٣٨ .

ولاسك ان تسعة العلاقات الاجتماعية هائل ،
تصلح ان تكون المكان الملائم لمل هذه الاساطير ، وقد
اكد الصب على ذلك اكثر من مرة .

ان حبيبة اسزوع هذه - في مفهوم الموت ، هو
ما بعده ، باحس اشكاله - في « مريد » وهي الحر
الثاني من « بذرشة » - موت المؤذن « بلان » وموت
مرم

ان موت بلال - الذي يفترق من كونه محاكم
لعايم الموت الصوميه - ثم بهما الشكل اميب
« ولد ونفوا للصلاة - راوا بلال يلسي كفا .
وكان الجامع عاصا يطق كثير - من اهل البلد ، ومن
مير اهل البلد ، كان امرا محب ، كسر للصلاة كص
كان يفعل ايام ود حسب ثم وقف لصلي بهم » ٢٣٩
و « بعد الصلاة التعت ايهم بوجه متوهج سعيد
وحياهم مودعا - وطلب منهم الا يحبلوه على نفس -
بل على اكتافهم - وان يدنوه بجوار شبيحه نصرالله
ود حسب » ٢٤٠ و « بعد ذلك تمهد على الارض ،
عند المحراب ، وتشهد واستنصر ، واساس نظرون
اليه في رهبة وذهشة ، ثم رفع يده كانه يصافح

أحدا ، واسلم بروحه إلى نارها ، وقالوا أنه مئى
في حنارقه حتى كان الأرض اشمنت عنهم « ١٢٢ » .

إن موت بلال ، لا ينكل أي موت هو نوع من
الدويان الاختياري في ذات الحائق وفق المعتقدات
الصوفية ، لأن الآله « عند الصوفييين في جميع أنحاء
العالم غذاء الروح وشرابها » ١٢٤ .

أنه أصعد حبة القندسة على الموت ، بل هو
حق أسطورة من الماء و بضعاء ، جاءت وفق أصول
مربية جدا من بلال واعتقاده الديني الوثني ، هو
أذن الاستشارة الحيفية لتحربة الموت الكامنة ، من
أجل تهية نفية للحدود في الأديلة المرتقة ، أو
تحرير النفس للقاء الإلهية . وكان لهذه الحالة
التحديده في أسلوب الموت ، صدى يساهم في حل
شخصه بلال ، وأغانيها ، كشخصية صوفية .

إن الطريق الشاف الذي سنكه ، يحيه عن
النهي أمام الروحي ، لأجل أسوع حله التوحد
اشديد بالدان الآلهة ، والذي يوج باختياره هو
للموت ، جعل منه بطلا . لأن الموت بهذا يصبح
« فعلا في أوضاع والمجيلة رغم عيشه المؤقتة أو
محاته ، وتلك هي مرحلة الأسرار والرسوخ داخل
اللاوعي الشعبي وفي السلوكيات الفردية
والجماعية » ١٢٥ وهكذا أصبح شخصا تلج حوله
شئ الأساطير .

أما الموت الآخر الذي يمتزج فيه كل أشكال
الحصب والاسعاث والتحدد ، وكان الموت غياب
ضروره من أجل الاسعاث لضروره أعظم . هو موت
مريم في خاتمة الكتاب . أن هذا امرس ، نشاتك
فيه ، العجيبه والعرج ، حتى لتعدوان صنوين لا
افتراق بينهما ، كل يكمل الآخر ، كما يرسخه
بصوره أعظم .

« لم تكن بها علة ، لم تلم الفرائش غير يوم
واحد ، كأنها فرت أن ترحل محاة ، كان كل الذي
حدث لم يحدث ، وهو على يصبها ، وأنا على
بسارها ، وحدثنا معها كما أرادت . كانت خضبة
مثل عروس ، ليس بها شيء سوى بعض حبات
العرق على خبها ، كان وجهها متلقا ونبهاها
تلامعان مثل البروق » ١٢٦ .

ليس هذا فقط ، وأب لاند أن تبحث في يوم

ما « دفاها عند المصيب ، كسا بفرس نطحة . أو
نستودع باطن الأرض سرا جردا تمنطقه به في
المستقل شكل من الأشكال » ١٢٧ .

هذا هو بحثي عن الحياة ، من أجل حياة
أخرى . أكثر حدارة وقبة . وكان مريم يمونها
تعي على انقضاء أن تمت من حديد لشكل سطا
أحر للحياة هو مريج من تحربة الماضي وحطم
المستقل اللامعق . أن ذلك كان مجرد أمية
ذهنية حبسية . أودت بحياتها ، لقد أرادت مريم
أن تطح بعقوبات الواقع من أجل أن تحقق
رغباتها أو أحلامها . لكن هذه الأحلام لم تتحقق ،
أن أحلامها في أن تحب أولادا يخدمون البلد ،
ويجمعون طموحاتها . إلا أن هذا الأمل دمن معها ،
لأن مطالب جد كثير لم تتحقق بعد ، ومن ثم
سكون هذه الأحلام الكامنة في فم النفس ، لو أقل
على تحقيقها في ظروف كهذه ، مع أحلام مؤودة ،
مشوّهة ومسورة ، لاسحالة رفدها بصمانات
الواقع . وكان لا ماس من أرواحها بحين دحر هذه
المعوقات . وإيجاد الرحم القادر على إمدادها
بالمواصلة . ونكورتها من كونها أحلام متناثرة إلى
حقائق . أنذاك سكون وجود مريم ، أكثر ضروره
لأنه ستكون الأرض المحصية المهية لرفد الحياة
بالحديد اعامل ، ولأنك أن فكرة الاسعاث هذه ،

مرحلة طبعه الاعتقاد الشمي ، الذي يعش
جوهر الماء بموروثاته اوجدانية ، لأنه يكرر صور
أحرمان والقهر الاجتماعي في الواقع . واسطاع

أن يؤلب . وهذا أسهل ما يمكن أن يتحمله الذهن
الشعبي . لا وعه الحمي في الاعتقاد بهذا الاسعاث

عبر أومن طويلة ، كعمل تحديدي ، وكان لابد أن
يكون هذا الاعتقاد كاجزاء مثلا أولا على الامراد
دائهم ، ولهذا كانت تتكرر مثل هذه الأوهام
الحمية ، وجوهر هذا الاعتقاد هو اعطاء قيمة مظمى
للإنسان كعامل مستقلي .

إن تحربة مريم الحاصة ، مصفا إليها تجارب
كثيرة أخرى ، لاند . حسب تصورهما . أن تبحث
يوما ، أن قيمة موتها تكمن أيضا في تجربة حياتها

موتها هو موكب عرسها ، أن هذا الانجذاب والاندماج في ذات الحسين هو ناتج سوء إيعين قدس الصلوات . بذلك فقد أضحى الطبيب صالح على هذا المشهد حيانا داسا . فأندى أرميل والقي عيون الموتى . وعدت مريم نعله بأمدها إلى أعمق بقعة . وموسم أحضانها لا محال فادم

كموقف شوبيرى - ولهدا فإن معرى هذا الموت - الإنساعات - هو تعبير آخر بلع سلوغ الكمال . وذلك كما رينا - كن المشهد اجناترى لوتها في أعلى صورة مشهد عرس ميم

ان مريم أذن نطعه في رحم خصب . وموكب

هوامنى المدخل .

(٥) إلتط صالغ ، نحو خلق فينولوجيا عرسه ، ترجمة سامي محمد عن مجلة

المشور في جريدة الجمهورية
في المراق بتاريخ ٧ - ٦ - ١٩٧٩ ولقد أكد في مكان آخر ، حول نفس الموضوع قائلا : « أما أحاول أن أضحى الأسطورة ، يعني ميش بديف أنه فيه أي قول موسى بين أطفال الألبانة فهو عروس » . وبين الانشغال الذين كتب عنهم ، شغال المونديا . نفس هؤلاء الناس يستطيعون أن يتحولوا إلى أبطال ميميس أيضا ، أكبر من حجمهم الحقيقي ، ولكنهم لا يستطيعون أن يكون لهم غير حقيقي ، محتفل وجودهم في أي وقت »
مجلة الحياة الثقافية التونسية ص (٢) ، العدد ١ الستة الرابعة ١٩٧٩ .

(٦) ان تجربة الطبيب صالغ الخاصة ، ذات الجذور الفلارو في امواق الارلى المودانية ، بشعبية انشاء الانسان فيها ، وصفه ، وحيه ، تمثل روائيا في قرية « الدوة » . الموافقة شمالي السودان ، ولها على المستوى العالمي ، أكثر من مثيل ، خاصة عند فوكتر وشولوخوف وهاركنز فقد خلق فوكتر مقاطعة « بوكنا يا بولوا » الخالية ، وحرك عليها شخصيا واقعية . واستفاد شولوخوف كثيرا من مراح طفولته في اللون ، ليؤرخ اجتماعيا لها في أعظم أعماله « اللون يجري هناك » وأعماله الأخرى ، وكذلك الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز الذي بسر نفس الاتجاه . وريفا فخرط « الطب من ماركيز كثيرا لا تتراب بعد الحياة الاجتماعية ، خصوص في أعماله الأخيرة . ويجمع كل هؤلاء الروائين خاصة ، هي بطور الشخصيات لديهم ، وتكرارها كثيرا ، في أكثر من عمل . وكان ما يكتبونه هو من أجل استيعاب التجربة - الحياة

(٧) واقعية بلا صلاص ، ترجمة جاردني ترجمة حليم طوسون ص ٢٢٢ ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ .

(٨) راجع « منهج الواقعية في الإبداع الأدبي » د . صلاح فضل . ولقد درس في أصل تعب عنوان « النموذج والطفل » ص ١٤٧ ، الخصائص المميزة للشخصيات النموذجية البارزة في الأدب العالمي ، وأراء النقاد ، وبقي علماء ، انشغل فيها والنظر الكامن في نموذجيه هذه الشخصيات .

(٩) راجع « نظرية الأدب » أدستن وارين وريميه ويليلا ، ترجمة محي الدين عسلي ، ومراجعة الدكتور حسام الخطيب ، ولقد أشار المؤلفان في فصل بعنوان « طبيعة السرد القصصي وانماطه » ص ٣٧٥ إشارة سريعة إلى طبيعة الأعمال التي تتنازع بطابع التخييل ، إلا أنهم لم يقصدا أن يفسحا مصطلحا ميميا .

(١٠) لم يبع التسلسل الزمني في كتابه الروايات ، وإنما انتمى في تقسيمها لأدب الطب صالح عن طبيعة العمل الروائي ، وبرز عناصر « الفلة والفكرة » ويرى لهذا السبب أن رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » ذات سمة خاصة ، وهماها ضمن المرحلة الأولى ، ويمثل المرحلة الثانية وادبه غير الكافة « بندوقاه » بجزيئها ، ورواية

« عرس الزين » أنى كتب عام ١٩٦٤ ، أي قبل « موسم الهجرة إلى الشمال » ولابد أن يشير إلى رواية « موسم الهجرة » بعد أفراد في أدب الطب الروائي ، والقصصي ، لأنها متفرقة في حبيها ، واستخدام الفعل الروائي فيها ، عن بقية أدب الطبيب الذي يميل عموما إلى الباعث والاستغراق .

من جميع جوانبها في هذه المنطقة المحددة ، وأصلها من هذه الخاصة ، هي أحد أهم الأساليب الكافية وراء نجاحهم ، لأنها تصد خصوصيتهم ، وأوساطهم الوبس بالأرض ، هالك تحارب كثره مشابه إلا أنها محددة .

هوامش البحث

(١) سائل هذا البحث وديك الطيب صالغ التالية « موسم الهجرة إلى الشمال » و « عرس الزبي » و « صو الت » و « مريود » ولاند من الإشارة إلى أن الرواية الأخيرة لم تكمل بعد ، فقد صور منها إلى الآن الجزء الأول والثاني ، وسؤل الطيب على هذه الرواية أهمية كبيرة ، ألا نقول « أما الآن أن هذا العمل جدير بالاهتمام »

محلة الحياة الموسية - السنة ١ - ١٩٧٩ . العدد ١ . ولا شك أن دراسة القوب في هذه الرواية غير الكاملة لا يعطي للبحث شكلا نهائيا ، رغم أن كل جزء يملك خصوصيته الروائي

(٢) الحرب والحضارة والحب والموت ، سحويود لرويد ، ترجمة د . عبدالمعز الهلبي ص ١٢ .

(٣) الزمن في مفهوم الشعبي محدد أيضا () لأن الإنسان الطبيعي مرتبط بالظواهر الطبيعية ، مثل الشمس والقمر وفصول السنة . وهكذا ربط الإنسان الشعبي بين فكره الزمن والحياة ، بأن جميعهم يميزان عن بقاؤه ، فالربيع ماكنسة إليه هو بحث الحياة في الأرض بعد أن كانت صخرية . وظلوع القمر يبعث فيه الطمأنينة ، ويعزز عند الإنسان بلا نهاية الحياة . ولهذا إذا غاب القمر مثلا ، فو الهى فصل الربيع ، فليس الإنسان الشعبي يعرف انهما سيظهران مرة أخرى . ولقد انعكس هذا التصور على طبيعة القوب عنده ، لقد اعتقد في بداية الأمر ، حال أدرك بورات الطبيعة ، أن الميت لابد أن يبعث ، إلا أنه مرور الزمن اكتشف أن الموت أصبح حقيقة ، فوجد خلا آخر هو أن روح الميت يبقى ، ستمها سقى جسده ، وهكذا استطاع الميت أن يراهم ، دون أن يروه . لأنه روح . وجاءت الأدبيات السماوية لترسخ هذا الفهم ، وربما تكمن هذه الفكرة بذاتها وراء عملية تقدس الأموات ، وتعتبر هذه الفكرة أيضا عن وثق علاقة الإنسان الشعبي بالوجود عامة . وربما يكون أيضا هذا الاعتقاد وراء هذا التراث الذي يجده في خياله . والنسئل في الأساطير والخرافات ، والتي تبلورت وتكاثرت بشكل عجيب ، حتى أنها أصبحت في أكثر الأحيان آتية بانهاه شمر إلى نفس الكائن وراء ظاهرة معينة ، دون أن تقع في الابدال ، وهذا السبب ، كما يؤكد الدراسات النفسية ، هو وراء نقائل الإنسان الشعبي ، على تفكيك الإنسان المعاصر ، الذي شعر بالسأم والتشاؤم عموما ،

لأنه يشعر أنه جزء من كل ، وهو عنصر فاعل في الطبيعة . إلا أن فكرة التكرار ، من جهة أخرى ، وعلى أطول حطب التاريخ الطويل . فالتكرار صمنا هذا التعاؤل ، ويعتقد أن فكرة التكرار هذه هي التي اخترت قدم الإنسان الشعبي في عصوره الأولى . لأنها سورة ضمن فكرة محدده لم بعد طمع سجاورها بشكل جدي ، وعلى النفس من ذلك بهاما ، سسطيع أن يعمر التقدم السريع الذي يدهه عقل الإنسان المعاصر . مع أن أحساسه إلى دوحة الليل بالزمن بعد حاتلا بينه وبين طموحاته .

- (٤) الحرب والحضارة والحب والموت ص ٧
- (٥) « موسم الهجرة إلى الشمال » ص ٢٩ - . الطبعة الثانية ١٩٧٢ دار العودة بيروت
- (٦) الخوف من الحرب ، أريك فروم ، ترجمة معاهد عبدالمعز مجاهد ص ١٤٨
- وصواب النحلة هو « التعمرية هي نتاج الحياة نفس الماشية »
- الطبعة الأولى ١٩٧٧
- (٧) شرق وغرب ، رجولة وأثوة ، جورج طرابيشي ص ١٥٤
- (٨) الطيب جناح عبقري الرواية العربية ، اهدان وفديهم أحمد سميد حمدي ، حوار مع الروائي ص ٣٢٥ . الطبعة الأولى ١٩٧٩
- (٩) الطبعة البشرية واسلوب الآساني ، جون دبوي . ترجمة الدكتور محمد طيب الجيجي . ص ١٠٣ . الطبعة الأولى ١٩٦٢ . .
- (١٠) موسم الهجرة إلى الشمال ص ٤٥ .
- (١١) الرواية العربية والحضارة الإربية ، شجاع مسلم الماني ص ٨٩ - مسلة الوسونة الصفرة -
- (١٢) دستوفسكي وجريمة قتل الأب ، فرويد . فصل من كتاب دستوفسكي ، تحرير ديفية ولبك ترجمة نجيب الماسح ص ١٦٤ .
- (١٣) الموت اختيارا لا دراسة نفسية اجتماعية موسعة لظاهرة قتل النفس ، الدكتور فخري الدباغ ص ١٥ . الطبعة الأولى ١٩٦٨ .
- (١٤) موسم الهجرة إلى الشمال ص ١٢٦
- (١٥) موسم الهجرة إلى الشمال ص ١٢٠
- (١٦) الموت اختيارا ص ١٣٧ القول لفرويد
- (١٧) موسم الهجرة . . . ص ٣٦ .
- (١٨) موسم الهجرة ص ٣٧

(١٩) موسم الهجرة ١٩٩٠ ص ١٢

(٢٠) المصنف خميسويج طرابلسي في معرضه تحليله لهذه الشخصيات ، يذهب من لانه « اردن السير يعكس اتجاه البحر و لتاريخ ، و طلبة العيوب ، و هي من الشمال ، و في عصر هو عصر الهجرة الى الشمال « شرق و غرب » ١٩٦٢ ، و يظهر من ذلك ان الشمال بالنسبة اليه يوزع لثلاثة ، و اي خرق لهذا المبدأ سيؤدي حتما الى الموت ، كما حدد حر سني

(٢١) الانسان والرمي في اثرات المصنف ، د سلة ابراهيم ، مجلة عالم الفكر الكويتي ص ١٣٦ - العدد ٤ السنة ١٩٧٨

(٢٢) مريود ، خطوط حول مصنفه في العنق والجنه ، رحا الماش ، مجلة لندوة ص ٧٧ العدد ٢٨ ، السنة ١٩٧٨

(٢٣) مقدسات ، الجزء الاول « صو السنة » ص ١٠٢ سلسلة الكتاب النحلي ١٩٧٢ -

(٢٤) فرنس الزين ص ٨٢ الطعة الثالثة ١٩٧٠ داور العودة

(٢٥) فرنس الزين ص ٨٢

(٢٦) نظرية الادب - اوسني دارين ورسه ملك ص ٢٤٦

(٢٧) رجع فور الطل صالحي في هاشي المدخل رقم ٤

(٢٨) ٢٩ مقدسات ص ١٠٣

(٢٩) الاسطورة والمرز - ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ص ٦ وازده الاطام المرافقة .

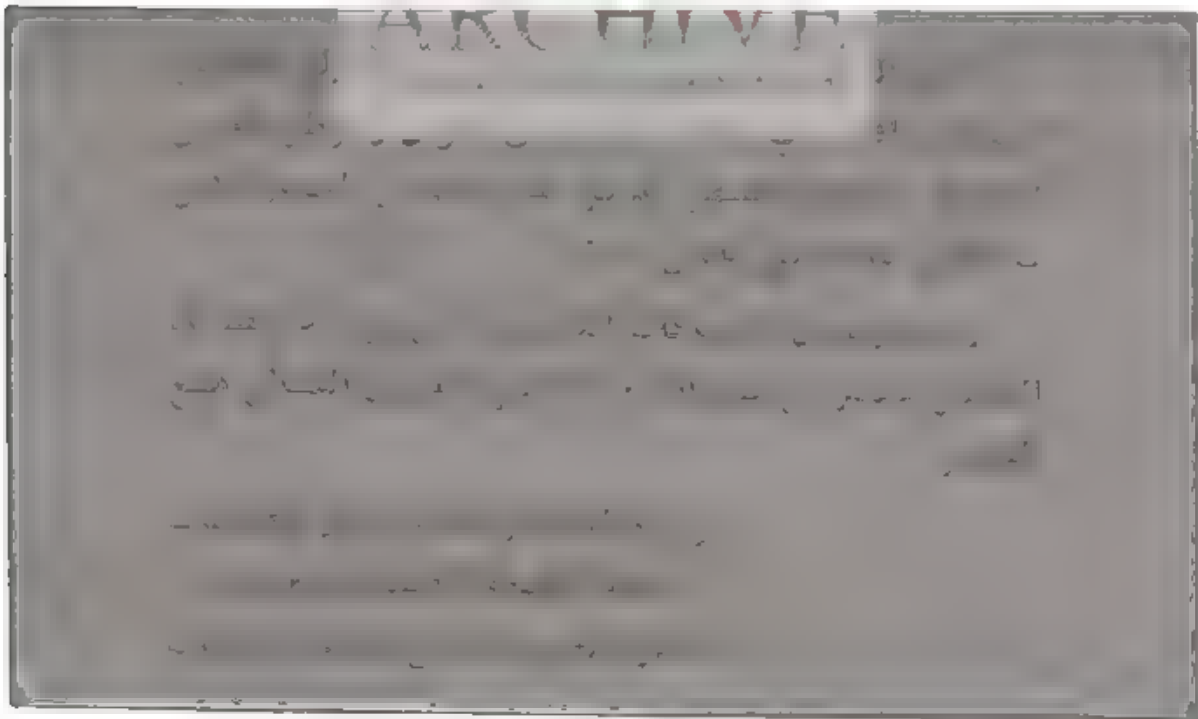
(٣٠) ٣٣ ، ٣٣ ، ٣٣ - مقدسات الجزء الثاني مريود ص ١٩ طعة الاولى ١٩٧٧ المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

(٣١) نظرية الادب ص ٢٦٥

(٣٢) محاولة تحليلية للنظ في التصوف والاشربولوجيا . د - علي ريمور مجلة الباحث - باريس - ص ٩٢ - ١٤ العدد ٣ - السنة الاولى ١٩٧٨ .

(٣٣) مريود ص ٨٠

(٣٤) مريود ص ٦٩ وهناك انه كبر في هذا المقطع من الكون : اساطير الكون الانسانية مثل اسطورة بوق وادونيس و سنا >



مفهوم التماسك وأهميته في الدراسات النصية

جمال عبد الكريم

تماسك مصطلح مترجم عن الكلمة الإنجليزية *Coherence*، وقد وقع في ترجمته بعض من الأخطاء كالعادة في عملية انتقال المصطلحات العلمية مترجمة إلى العربية. فترجمه محمد الخطابي إلى الاتساق⁽¹⁾ في حين يترجمه تمام حسان إلى المسبك⁽²⁾، وترجمه إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد إلى التضم⁽³⁾، أما عمر عطاري، فيترجمه إلى الترابط⁽⁴⁾، وترجمه عبدالقادر قنيني إلى الائتنام⁽⁵⁾، وبسبب من ذلك ينقله أحمد عفيفي مترجماً إلى ثلاثة مصطلحات معطوفة بلو التنويع هي: السبك، أو الربط، أو التضم، وإلى هنا قد يكون الأمر مقبولاً في هذه الفوضى المصطلحية، ولكن أحمد عفيفي ينقل مصطلحاً آخر هو *Coherence* إلى الحبكة أو التماسك، أو الاتسجام، أو الاتساق⁽⁶⁾، وهنا تتداخل ترجمة المصطلحين، بل إن المصطلح الأول الذي اشتهر بالتماسك أو الاتساق قد انتقلت ترجمته إلى المصطلح الثاني الذي لم يخل هو أيضاً من الاضطراب في ترجمته؛ إذ إن عبدالقادر قنيني يترجمه إلى الاتساق، وتمام حسان يترجمه إلى الاتسجام، وإلهام أبو غزالة ورفيقها يترجمانه إلى التقارن، ومحمد خطابي إلى الاتسجام⁽⁷⁾، وهنا تتزايد الفوضى المصطلحية ويظهر أن الاضطراب في ترجمة

للمصطلحات أخذ في الاتساع، إذ يترجم بعضهم المصطلح الأول إلى الترابط والمصطلح الثاني إلى التناغم⁽⁸⁾

وفي غياب حل حاسم يأخذ على عاتقه مسألة الضبط المصطلحي، وإقصاء العبارة المشهورة (لا مشاحة في الاصطلاح) - في الترجمة خصوصاً - يبدو من استعمال المصطلحين في الدراسات النصية غلبة استعمال التماسك في Cohesion، وغلبة استعمال الانسجام في Coherence. ومع ذلك، فإنه من الأفضل متابعة صبحي الفقي في ترجمة المصطلح الأول إلى التماسك الشكلي، وترجمة المصطلح الثاني إلى التماسك الدلالي أو المعنوي⁽⁹⁾، وقد سبقه إلى ذلك كل من محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي في ترجمتهما كتاب تحليل الخطاب⁽¹⁰⁾، أو متابعة سعد مصلوح في ترجمته البليغة حيث ترجم المصطلح الأول إلى السبك، والمصطلح الثاني إلى الحكمة⁽¹¹⁾

وأما مفهوم التماسك الشكلي Cohesion، فيعني الترابط الجمل في النص مع بعضها بعضاً بوسائل لغوية معينة⁽¹²⁾، وهذا الترابط يهتم بالروابط التي تجري في سطح النص أكثر من اهتمامه بالشكل الدلالي أو المعنوي للنص، وإذا كان هناك اهتمام بالدلالة وروابطها فبإتني عارضاً، وانطلاقاً من الشكل إلى الدلالة، إذ إن كل الروابط التي تربط ظاهر النص تحتوي ضرورة على قدر من الدلالة تم الربط وفقاً لها

وأما مفهوم التماسك الدلالي أو المعنوي فيهتم بالمضمون الدلالي في النص، وطرق الترابط الدلالية بين أفكار النص من جهة، وبينها وبين معرفة العالم من جهة أخرى، ولهذه الجهة الأخيرة أهمية قصوى إلى الدرجة التي تجعل بعض اللغويين يحدثون التماسك الدلالي بأنه «شيء موجود في الناس لا في اللغة، فالناس هم الذين يحددون معنى ما يقرأون وما يسمعون»⁽¹³⁾، ولكن الأمر الأهم في التماسك الدلالي هو الوحدة الموضوعية، أو ما يطلق عليه «فان دايك» البنية

لا بد لكل نص من أن يتوافر فيه شرط التماسك الدلالي كي يمكن وصفه بالنصية ، بل إن مفارقة هذا التماسك هي الخطوة الأهم في تطليل النص أو الخطاب؛ ذلك أن التماسك الشكلي بروابطه المتعددة لا يمكن أن يكفي وحده ، ولا يمكن أن يشكل تماسكاً ، أو وحدة في الخطاب ، فيمكن أن يقال على سبيل المثال: «مرت طائرة مسرعة ، ثم انقضت السيلحطة على السمكة » عند ذلك غريت الشمس ، وضجعت هند ، لكن السيارة وقفت ، ليغنيء فيالرغم من استعمال بعض أنواع التماسك الشكلي ، فلا يمكن أن تشكل القطعة السابقة نصاً متماسكاً ، حاشا في بعض النصوص ذات السمات الخاصة كالنصوص الإبداعية ، أو بعض النصوص الصوفية⁽¹⁾ لأن التماسك يفسر عندئذ في ضوء معطيات نقدية وإسانية خاصة

ويبدو أن التماسك الدلالي الذي يرى فان دايك أنه معبارة عن خاصية سيميانتيقية لحطوب قائمة على تاويل كل جملة مفردة مسلسلة بتاويل جملة أخرى⁽¹⁵⁾، يختلف في طريقة تناوله عن التماسك عند هاليداي وورقية حسن، اللذين، وإن أكدا أن التماسك مفهوم دلالي يشير إلى العلاقات الدلالية التي توجد ضمن النص، وتعرّفه بأنه نص⁽¹⁶⁾، إلا إنهما وقفا بعملهما عند دراسة أدوات التماسك الشكلي في الغالب، وأدوات التماسك الشكلي لا شك في علاقتها القوية بالدلالة، ولكنها لا تصف بنية النص الدلالية، والروابط الدلالية بين قضاياها، بل تصف العلاقة الشكلية الدلالية في مستوى سطح النص. وقد نبه فان دايك إلى اختلاف مفهومه للتماسك عن مفهوم هاليداي وورقية حسن، إذ يقتصر هذا المفهوم على الناحية الدلالية، بل إنه يحدده أكثر من حيث طريقة تناوله فيقول: إنه مجموعة الشروط التي تحدد العلاقات أزواجاً، أي ضروب تتعلق والتابعة بين الأحداث كما تعبر عنها الجمل المؤلفة وما ترتّب منها، وإلها

سلسلة بعالم ممكن، وموضوع تحاور ممكن»⁽¹⁷⁾؛ ولذلك فإنه يصعب التماسك عند هاليدي ورقية حسن بلكه يركز على البنى السطحية للنص فقط⁽¹⁸⁾.

وعلى أية حال، فإن العلاقة بين التماسك الدلالي والتماسك الشكلي هي علاقة متداخلة ومتواشجة في كثير من الأحيان، مما قد يؤدي إلى عدم الفصل بينهما، وربما إلى الخلط بينهما عند بعض الدارسين⁽¹⁹⁾.

وهناك من الباحثين من يشير إلى علاقة مفهوم التماسك بثنائية المقدرة والاداء عند تشومسكي، وأنه قد يكون بعيداً عن مفهوم الاداء، ولكن التماسك عنده يشكل جزءاً من معرفة المتحدث أو المستمعين بلفتهم، وأنه باختصار لو أن هناك عنصرًا أساسيًا عند الحديث عن المقدرة اللغوية فيما يتعلق بالمحتوى، فإن أكثر النقاش سيبدو حول التماسك⁽²⁰⁾.

ولكن بعضاً من البحوث في اللغة الإنجليزية تكتفي بمقابلة هاليدي ورقية حسن (1976م) في تعريف التماسك من خلال ادواته التي ذكرها، بحيث تجعل أنواعاً للتماسك، وبعد تلك الأدوات خمس، وهي: الإحالة أو الصلة التركيبية، والإبدال، والحذف، والربط، والتماسك المعجمي. ولكن هذه الأنواع أصبحت في هاليدي طبعة (1985م) مهتية أكثر بجعلها في أربعة أنواع، حيث ضمَّ الإبدال والحذف في صنف واحد⁽²¹⁾.

ولأن النص قد يكون نصاً شفاهياً أو نصاً كتابياً، فلامناس من مناقشة التماسك في ضوء الشفاهية والكتابية، وستكون هذه الوقفة منصبة على ذلك حيث تظهر أهمية التماسك وفروقاته في النص بحسب طريقة نقل ذلك النص.

التماسك ما بين الشفاهية والكتابية:

إذا كان الكلام المكتوب متميزاً عن الكلام الشفاهي، فإن أول مظاهر ذلك التميز من ناحية التماسك هو للكيفية التي تنقل بها الرسالة اللغوية، أي عملية

المشاهدة من جهة، وطريقة تدوينها كتابة بعد ذلك، فمن حيث طريقة الكتابة فإن الوسائل الطباعة الورقية والإلكترونية قد تطورت كثيراً، فأصبح الخط أكثر وضوحاً وصارت هناك مواضع معينة لطريقة كتابة العناوين والفقرات والترقيم، وحجم الخط، وسمك الورق، وأساليب التغليف، وتنظيم الفصول والأبواب والموضوعات، وقد أصبح لكل ذلك معايير عالية ينبغي المحافظة عليها والملاحظة على الأقل في الكتاب المسموع - كعينة من الكتاب العربي - أن المحافظة على تلك المعايير ليست على الوجه الذي ينبغي⁽²²⁾، وهذا قد يؤثر أحياناً في تماسك النص المكتوب، ويسهم في إغفال بعض المعلومات المهمة المتعلقة به، إضافة إلى بعض الخلل في طريقة ترتيب عناوينه، وفقراته، وأبوابه، وفهرسته. وقد تعود بعض تلك الأسباب إلى نور النشر، أو تعود في جزء منها إلى الثقافة الكتابية التي يمتلكها المؤلف. هذا وقد يكون اختلاف طريقة الطباعة مقصوداً لذاته في بعض الأعمال الأدبية القصصية أو الروائية، وقد انطلقت دراسات في هذا المجال حول ما يُسمى بـ (الفضاء النصي)، وكان من رواد دراسة هذا الفضاء الفرنسي ميشيل برتور، الذي لم يقصر هذا المفهوم على الأعمال الأدبية فحسب، بل هو يشمل به أي كتاب كان، إذ يعني بالفضاء النصي «الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها - باعتبارها حرفاً طباعية - على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الفلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها»⁽²³⁾.

أما المسألة الأهم في التماسك الدلالي والتداولي في إشكال (الشفاهي والمكتوب)، فيتمثل في أن المعنى الدلالي يتأثر تأثراً كبيراً بالحضور الوجودي المتحدث، بخلاف ما عليه الأمر في المكتوب، فموجب التفرقة بين البؤرة النحوية - كما هي في المكتوب - والبؤرة الخطابية، فإذا كانت البؤرة النحوية تتحدد بموقعها، فالبؤرة الخطابية ليست كذلك⁽²⁴⁾، ذلك لأن البؤرة الخطابية، أو (وضع المعلومة)، توجد في المتكلم، ولا توجد في النص أو في الصيغة اللغوية فقط⁽²⁵⁾.

إن مجرد وجود المتحدث، له اعتبار كبير، وأثر خطير في التماسك الدلالي، بل إن صنفية المتحدث وصفاته الاعتبارية (استاذ، دكتور، مشهور، مغمور، صحفي...) وغير ذلك لكل تلك أهمية في نوع التماسك الدلالي، وقيمتها، وما ينتج من النص من فهم ورد، في «الجملة» في الخطاب، تدل على للتكلم بها من خلال الأنواع الإشارية المتعددة للذات والشخصية... [وهي في الخطاب المنطوق] تقدم سمة البداية، لأن المتكلم ينتمي إلى سياق القول المتبادل. فهو هناك، بالمعنى الأصيل للموجود - هناك... وبالتالي يتداخل للقصد الذاتي للمتكلم ومعنى الخطاب، بحيث يصير فهم ما يعنيه المتكلم وما يعنيه الخطاب أمراً واحداً... لكن قصد المؤلف ومعنى النص يكفان عن التطبيق والتمازج في الخطاب المكتوب...⁽²⁷⁾، وهذا الاستقلال الدلالي ليس أمراً مهماً للتداولية فحسب، كما هي عند بول ريكور الذي وإن أبعد مقصدياً المتكلم عن النص المكتوب، إلا أنه يستحضر تلك العلاقة في التأويل⁽²⁸⁾. وهذا يعد تداولي له علاقة بالتماسك التداولي الذي يربط النص بمنشئه

والاستقلال الدلالي مهم كذلك في تماسك النص الدلالي، وضرورة توخي الحذر في نقل أي خطاب شفاهي، إلى خطاب أو نص مكتوب.

فإذا ما تم نقل نص شفاهي إلى صورة كتابية، فإن النتيجة في الغالب تؤدي إلى كون الأصل الشفاهي أكثر تماسكاً منه في الصورة المكتوبة التي لا يمكن أن تمثل الصورة الحقيقية للأصل الشفاهي، سواء من حيث التماسك الشكلي أو من حيث التماسك الدلالي المتعلق بوحدة الموضوع، وطريقة الربط بين دلالته، وما يرفقه من حضور فيزيائي للمتكلم ومدى صدقيته⁽²⁹⁾. وهذان الأخيران عاملان مهمان في تماسك النص الشفاهي لا يتوافران في النص المكتوب. كما النص في أصله الشفاهي وحدة في العرف وفي الإطار المرجعي، إذ يتوفر فيه العصر الواحد والمكان الواحد والظروف السياقية الخاصة⁽³⁰⁾، مما يوفر دعماً قوياً للتماسك التداولي، لا يمكن أن يتوافر في النص المكتوب، إضافة

وأما التماسك الشكلي على صعيد الروابط فإن النص الشعاعي يتميز
إضافة إلى الروابط العامة بروابط شعاعية لا تقل أهمية عن بقية الروابط إذ إن
لها أكبر الأثر في الربط في أثناء الحديث المتوغل

بقي القول: إن التماسك الكتابي قد يكون من حيث طريقة الاتصال، أو قناة الاتصال أقوى تماسكاً من التماسك الشفاهي، وذلك لأن التماسك الشفاهي قد يتعرض لما يسمى بالتشويش في الاتصال، حيث يدخل في الرسالة أشياء إضافية ليست منها⁽³⁰⁾ تؤدي إلى ضعف تماسك النص الشفاهي، بخلاف النصوص المكتوبة التي من النادر أن يحدث فيها خطأ طباعي، وإن حدث ظل أثره محدوداً لا يمكن مقارنته بالآثر السلبي الكبير الذي يحدث التشويش في النص الشفاهي.

زيادة على ما سبق، فإن الأداء الشفاهي قد تظهر معه بعض العيوب في النطق، فنقول في تماسكه، وإن لم يحدث تشويش أو ثلوث خارجي⁽³⁾

وأخيراً، فإن الوعي بالتماسك في النص الشفاهي ضروري، ليس في النظر إلى النصوص الشفاهية أو النصوص للنقولة من حالتها الشفاهية إلى حالتها الكتابية بصورة مباشرة، بل حتى في النصوص المبروية والمسرحية التي تتموضع فيها مقاطع من الحوار بين شخصيات النص؛ إذ الوضع هنا شفاهي منقول إلى الوضع الكتابي، ولذلك فتداخل التماسك في الشفاهي والكتابي وتأثيرهما في بعضهما، وهوذا ذلك التأثير من الأهمية بمكان

ولابد من النظر إلى التماسك كذلك في ضوء جنس النص ونوعه
فالتماسك في نص نثري سردي أو غير ذلك من النصوص النثرية، يختلف حتماً

عن التماسك في النص الشعري، والتماسك في النصوص الشعرية الصوفية في التراث العربي في صورتها الغزلية - على سبيل المثال - قد يمثل غارقاً مهماً عن تلك النصوص الشعرية المتعلقة بالغزل والحب بأشكاله البشرية المختلفة

ولأجل ذلك فالتماسك موهون في مفهومه وأهميته في الدراسات النصية والنقدية بالتحديد الدقيق، المراد به اصطلاحاً، وبكلمات ذلك الاصطلاح، الشكلية أو الدلالية وبطريقة انتقال النص، وبجنس النص، أو بنوعه.



الهوامش

- (1) حمد خطابي : لسانيات النص مفتاح إلى فهم الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1991م، ص 5-6
- (2) دويت دي بوجراند : النص والخطاب والإنشاء، ترجمة د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة الطبعة الأولى، 118-198هـ/1998م، ص 103
- (3) إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد - منقول إلى علم لغة النص (تطبيقات نظرية دويت دي بوجراند وولفانج بريسلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية - 1990م، ص 11
- (4) ياسين حاتم وإياد ميسون، الخطاب والتأويل، ترجمة د. عمر فايز عطاري، جامعة الملك سعود، الطبعة الأولى، 1418هـ/1997م، ص 132
- (5) فلان دلوك، النص والسياق (استقصاء للبحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب - بيروت، 2000م، ص 194
- (6) أحمد عفيفي، نحو نص لنساء جديد في الحداثة المصرية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001م، ص 100
- (7) أنظر للراجع المساهمة في التوأمة المساهمة من 1-5، وأنظر أيضاً ما نقله د. أنور عبد البديع من ترجمات متعددة لمصطلح *intertext*
- أنور عبد البديع عبد الكريم، الدرس النصي في كتب إصهار نظران - دار فريحة، ليبيا - القاهرة، 2003م، ص 108
- (8) جورج يولي، معرفة اللغة، ترجمة 1 د. حسود فراج عبد الحافظ، دار الفؤاد، ليبيا الطبعة الأولى، 145-146
- (9) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، الجزء الأول، دار فريحة، القاهرة، 1421هـ/2000م، ص 96
- (10) ج. ب. براون و ج. يولي، تحليل الخطاب، ترجمة محمد الزابطيني، ومخير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1418هـ/1998م، ص 340، والمجيب أيضاً الاختلاف في ترجمة المصطلحين حتى مع تواجد المترجمين، وتأويلهم، وهو ما نرى في ترجمة كل من سعد بعيري، ومحمد أحمد لجة، اللذين يترجمان المصطلح الأول بالتأويل، في حين يترجمان المصطلح الثاني بالتماسك، مع أنهما كلنا مع المترجمين المساهمين في قسم واحد هو قسم اللغة العربية وإدريس في جامعة

لذلك سمعوه في الرياضا ويصدق الأمر ذاته على د. محي الدين حميدي الذي يترجم للمصطلح الثاني إلى التلاحم، وكان زميلاً لهما في كلية واحدة إن ذلك يمثّل غياب التنسيق تماماً كأيّا
انتظر

- سمعد حسن بصيري: علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات): الشركة المصرية العالمية (البرجملز)، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م، ص 320

- حمود أحمد نعمة - علم اللغة النظمي (منطلق إلى النظرية اللغوية عند هالودي)، بدون معلومات، الطبعة الثانية: 1422هـ / 2001م، ص 140

- البروت تيويرت وغريغوري شريك: الترجمة وطول النص، ترجمة د. محي الدين حميدي، جامعة الملك سعود، الرياض، الطبعة الأولى: 1421هـ / 2002م، ص 266، وقباب التنسيق في ترجمة للمصطلح فيها كأيّا يحتاج، الحال هذه إلى حلقة تكريس للمصطلح الواحد كما يقول د. محمد خير الطامي، أنظر

- محمد خير الطامي: محاورات في ترجمة مصطلحات نظرية النص والمفاهيم النصية، مجلة الدراسات اللغوية، العدد الأول، العدد الأول، محرم - ربيع الأول، 1420هـ / فبراير - يوليو 1999م، ص 254

(11) سعد مصالوح: نمو لجرومية للنص الطمري، للنص الطمري (دراسة في تصفية جاهلية)، فصول، الجاد الماشر، العدد الأول والثاني، يوليو - أغسطس 1991م، ص 194

(12) شحنة فارح وأحزون: مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر، عمان، الطبعة الأولى، 2000م، ص 201

(13) جورج يول: معرفة اللغة، ترجمة أ. د. محمود فراج عبداللطيف، مرجع سابق، ص 140

(14) أنظر امّة بالعلي، تحليل الخطاب النصوي في ضوء التلاحم النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 88-25

(15) فان ديوك: النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، ترجمة عبدالقادر قتيبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - بيروت، 2000م، ص 137

(16) Halliday M. A. K., And R. Hasan. 1976 Cohesion in English, Longman, p-4

(17) فان ديوك: النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، مرجع سابق، ص 139، الهاشم رقم (1)

(18) انظر تون¹ فان دايك: النص بين وظائف (منطل أولي إلى علم النص)، ضمن كتاب الملاماتية وعلم النص، ترجمة منظر ميلشي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2004م، ص 148، الهامش رقم (1).

(19) انظر

- البرت شيريرت وغريغوري شريك: الترجمة وطول النص، مرجع سابق، ص 140.

- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف (نحو منهجية شعرية)، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996م، ص 40-41، حيث حاول مقارنة مفهوم الميدي وريّة الصنن للتماسك، وأشار إلى قيام دجيز موني شا بتوسيع مفهوم الميدي وريّة الصنن، حيث وضع مفهومين يميز من التماسك أسماء: النصوي للمعجم، وأضاف إليه التماسك الدلالي مشتملاً على البنية الكبرى ومدور الحديث ثم التماسك السيميائي ...

20) Joseph F. Gimes The Thread Of Discourse, Mouton, The Hague, Paris, Netherlands, 1974, p. 72.

21) Ronald Carter And John F. Nelson: Discourse Analysis, Penguin, Book 1, 1976, p. 1.

(22) انظر فؤاد حمد وزيق فرسوني: الكتاب السعدي المعاصر (دراسة وصفية تحليلية لغوية ومثله وخواصه)، ص 240.

(23) حميد ليمداني: بنية النص السعدي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2000، ص 55.

هذا وقد محمد محمد شاكور في كتابه (نسط صعب ومقبل) من أوائل الذين اقتضوا بمسألة الصورة الطباقية النص وما تؤديه من دور في تماسك المعنى وقد أشار إلى هذا سبق لصور محمد شاكور في كتابه القصيدة العربية وأشار به د. سعد مصلوح. انظر

- سعد عبد العزيز مصلوح: نحو اجرومية للنص الشعري (دراسة في لصيغة جاعلية)، ضمن كتاب: في البلاغة العربية والأسلوبيات النسانية المائل جريدة مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت، الكويت، الطبعة الأولى، 2003م، ص 231.

(24) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التماسك)، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 1993، ص 70.

- علامہ ج 61، مع 16، چھٹی ایڈیشن - 1428ھ = 2007ء

* * *

باحث في الأدب المغربي

وهب الفصائل لي التوايح إذ مضوا وأبو هريرة ودو القروح وجرول
والفعل علقمة الذي كانت له حلال الملو كلامه يُمنحل

ولو لم يكن العزدي راوية لسلسلة من الشعراء الذين يمددهم في لامبته الطويلة هاته
ما كان شاعرا كبيرا، ولا يترك أحد تترك تلك النصوص إلى شعره.

وقال ابن رشيق (ت 492 هـ) «الكلام من الكلام وإن غلبت طرقه وبعدت
ماسباته»^(١٥١). فهذا الناقد يشير إلى أن تعامل النصوص قد يكون الكشف عنه بعد جهد وإثبات
مصدر كل كلام هو كلام قبله.

ولا يجب أن ننسب المبدع مجرد مكرر لما سبق إليه من معاني ولكنه يضيف إليها
فيجلبها بطريقة الخاصة. يقول ابن طباطبا العلوي (ت 622 هـ): «فالشاعر المضاف (. . .)
يتولى الاختصار على ذكر المعاني التي يغبر عليها دور الإبداع فيها وأنططيف لها لتلا يكون
كالشيء المعاد المملول»^(١٥٢).

وشيء عادي جدا في عرف الأدب أن يستفاد اللاحق من السابق إذ لا يمكن أن
«يستغنى الآخر عن الاستعارة من الأول»^(١٥٣).

أما حازم القرطاجي (ت ٨٨٤ هـ) فيشير إلى نوع من التعامل لكاتب مع النصوص التي
يعتمد إلى تضمينها وإدماجها في كتابته فهو «يبرأ ذلك الكلام أو بعضه يسوع من
التصرف والتفسير»^(١٥٤) فحينئذ ذلك أو بعضه أو يسمع الإشارة إليه أو يورد
معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل»^(١٥٥).

ولعل ظاهرة السامع نحلي في التراث نقدي العربي كثر وصوحا والتقاء بالمعنى
الغريب في الجانب البلاغي. فهناك مجموعة من المصطلحات البلاغية التي تشير إليه بطريقة أو
بأخرى. ومقتصر على اثنين منها:

أ- التضمين: ومعناه عند جمهور البلاغيين «استعارتك الأنصاف والأهيات من غيرك
وإدخالك إياها في أثناء أبيات قصيدتك»^(١٥٦). وقال أسامة بن منقذ (ت ٩٨4 هـ) «يعلم أن
التضمين هو أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر مثل قول عنترة العبسي:

إذ يتقون بي الأتنة لم أخم عنها ولكني تصابيح مقدمي

ضمته مسلم بن الوليد فقال:

ولقد سما للخرم فلم يقل يوم الوغى أنني تصابيح مقدمي»^(١٥٧)

هكذا يتضح أن التضمين هو إدماج نص سابق في نص لاحق.

ب- الالتصاق: وهذا النوع مرتبط عند علماء البلاغة بالقرآن الكريم ويعرفه الإمام فخر
الدين الرازي (ت ٩٢٥ هـ) بقوله «هو أن تدرج كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام تنبها
لنظامه، وتنفخا لشأنه»^(١٥٨)، وهو على ضربين:

1- ضرب لا ينقل فيه اللفظ المتنبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر كقول الشاعر:

إن كانت العشاق في أشواقهم جعلوا النسيم إلى الحبيب رسولا
فأنا الذي أتلو لهم ما لم تنسى كنت اتخذت مع الرسول سبيلا⁽¹²⁾
إشارة إلى قوله تعالى في سورة الفرقان (آية 27): «وبوم بعض الظالم على يديه يقول يا ليتني اتخذت مع الرسول سبيلا».

2- ضرب نُقل فيه اللفظ المتنبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر كقول ابن الرومي:

لئن أخطأت في مدحـــــــــــــــــك ما أخطأت في معني
لقد أنزلت حاجاتي بواد غير ذي زرع⁽¹³⁾

لقد استحضّر الشاعر الآية 37 من سورة إبراهيم: «وما إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم» فالواد الذي يعنيه الشاعر رحل لا يرحى نفعه، بينما المقصود به في الآية الكرمة أو صلا، ولا سات فيها، وعرض إبراهيم عليه السلام في الآية الكرمة هو الدعاء⁽¹⁴⁾.

والضرب الثاني للتنصيص هو الأقرب لما يروج في النقد العربي المعاصر من مفهوم التنصيص ذلك أن المبدع يوظف النص بجانب بولطفا خاصا إزاء بحرجه من معناه، ويوظفه فيما يريد إبلاغه بطريقة فنية، وبذلك لا يكون مجرد تكرار للنص السابق.

والحقيقة أن الحرص في هذا الجانب من التراث النقدي العربي يتطلب بحثا قائما بذاته، ذلك أن الحديث فيه يطور فهو مستوحى من أمهات كتب النقد وبلاغة ونحن في هذا المقام لا نسعى إلا أن نكتفي بهذه الإشارة البسيطة، وننتقل إلى الحديث عن التنصيص في النقد الغربي الحديث.

2- مفهوم التنصيص في النقد الغربي الحديث:

تعني كلمة التنصيص Intertextualité، مجموع العلاقات القائمة بين نص أدبي وخصوص أخرى⁽¹⁵⁾. وقبل أن يتطور معنى التنصيص كانت هناك أوصاف شتى واصطلاحات أخرى ترمي إليه، فقد راجت كلمات شبيهة كالمعارضة (Pastiche) التي اقترحتها نيتانوف ودرسها في بعض أعمال دومينغسكي ليشير إلى أن تطور الأدب.

والحديث عن التنصيص يستلزم ذكر الإلحازات النظرية التي قامت بها جماعة (نيل كبل) التي كانت تتألف من مجموعة من المنظرين الذين أغنوا المجال النقدي بأبحاثهم ونظرياتهم وعلى رأسهم فيليب سولير Philippe Sollers ودرسها Derrida وبارت Barthes وفوكو Foucault وكريستيفا Krutseva، التي أصدرت سنة 1969 كتابا قيسا بعنوان «مسيوطيقا: أبحاث من أجل تحليل دلالي»، وهي تنفي فيه أن يكون التنصيص علاقات لغوية لها طابع لساني محض فقط بل هو وظيفة إيديولوجية يؤدها كل جانب من جوانب النص

بوصفه علامة (Signe)، وهذه الوظيفة ليست تفسيرا يسقطه الدارس على النص بل هي مظهر من مظاهر كل علامة في النص تقول جوليا كريستيفا: «إن التعامل مع النص كعينة إيدولوجية يتحكم في إبراز الخطوات المهيمنة نفسها لكل دراسة سيميائية تقوم بدراسة النص بوصفه تنصا وتفهم في الآن نفسه بإدراجه كفكرة في نص المجتمع والتاريخ»⁽¹⁷⁾.

وقد استفادت كريستيفا من المنهج التحليلي الذي أرسى دعائمه تشومسكي Noem Chomsky، وأضافت إليه مفهوم النص للوصول إلى ما هو تاريخي واجتماعي.

والنص عند هذه الناقدة ينظر إليه عبر زاويتين:

١ - علاقته باللسان الذي يتسوق داخله هي علامة إعادة توزيع، لذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية.

2 - أنه مرجع للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتناقى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى⁽¹⁸⁾.

وهذا التقاطع / الحوار ضروري لإبراز دلالة نص حسب كريستيفا وهي ترى أنه ظاهرة مألوفة عبر التاريخ الأدبي تعرف «بالنصوص المتشكك وفي نفس الوقت من خلال امتصاص وتدمير النصوص الأخرى التي تندخل أو تنسج إلى نص، التنص () ، فالنص الشعري إنما يتم إنشاؤه ضمن الحركة متعددة محسوس الإنجاب وفي المواضع لنص آخر»⁽¹⁹⁾.

ولقد طبقت كريستيفا نظريتها للنص على أشعار لوتريامون Laurean، وقامت بالبحث عن النصوص التي تنسج مع تلك لأشعار وقد تحدثت لباحثة عن ثلاث علاقات للنفي فيما بينها:

١ - النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منعيا كلية ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

2 - النفي المتواري: حيث يظل المعنى المطلق للمقطعين هو نفسه مع منحه معنى جديدا.

3 - النفي الجزئي: ويكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيها⁽²⁰⁾.

أما رولان بارت R Barthes فيرى أن «النص نسج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة (...) وكل ما في متناول الكاتب هو أن يزاوج فيما بين الكتابات وأن يواجه بعضها ببعض دون أن يستند إلى إحداها فحتى لو أراد التعبير عن ذاته فإنه ينبغي أن يعلم على الأقل، أن الشيء الباطني الذي يدعي ترجمته ليس هو ذاته سوى قاموس جاهز لا يمكن لألفاظه أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى»⁽²¹⁾.

إن بارت يؤكد أن الكاتب إنما يعتمد على إرث سابق وجاهز يفسر ما يقول، أو هو بتمهيد كريستيفا السابق امتصاص وتحويل لعدد من النصوص الأخرى.

أما جيرار جيت G Genette فيفترض التمييز بين خمسة أنواع من العلاقات الما وراء نصية، ويرتبها وفق نظام تصاعدي من التجريد Abstraction إلى التضمين Implication إلى الإجمال Globalité وهذه الأنواع هي :

1- التناص بالمعنى الذي صاغته جوليا كريستيفا ونعني أن يكون محصوراً في حدود «حضور فعلي لنص ما في نص آخر».

2- الشواري النصية Paratextualité أو العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر (العنوان، العنوان الفرعي،...).

3- النصية الواسعة Metatextualité أو علاقة التفسير التي تربط نصاً بآخر؛ بحيث يتحدث عنه دود أو يثقف به بالضرورة ونعني أفضل: هي علاقة نقد.

4- النصية المتفرعة Hypertextualité أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن يُشتق من نص سابق عليه بواسطة التحويل البسيط أو المعاكسة

5- النصية الجامعة Architextualité وهي علاقة تكاملية مضمرة مختصرة لها طابع نصي بلي خالص لنص ما في طيفه النوعية (22).

ونشير إلى أن هذه الأنواع الخمسة مستخلصة من كتاب ج. جيت المشهور وهي

على التوالي: عتبات 1987 Studies مقدمة جامع النص 1997 Introduction à l'étude du texte وأطراس 1998 Palimpsestes بهذه المقام من شأنه أن توضح أدنى الدقيق للتناص الذي يعده جيرار جيت «علاقة محصورة من بين نصين أو أكثر» أو هو «الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر» (23).

3- التناص في النقد العربي الحديث:

اهتم كثير من الدارسين في النقد العربي الحديث بموضوع التناص فأسهبوا فيه القول. وسنحاول في هذا البحث المتواضع أن نشير ولو بإقتضاب إلى إسهام الدكتور محمد مفتاح، فهذا الدارس أولى لموضوع التناص اهتماماً كبيراً في جل كتبه كـ «دينامية النص» و«تحليل الخطاب الشعري» و«مسألة النص»... وهو يرى أن الغربيين لم يعرفوا ظاهرة التناص تعريفاً جامعاً مانعاً. يقول: «لقد حددت (التناص) باحثون كثيرون مثل (كريستيفا وأرنتي ولورانت، وريكاتير...) على أن أي واحد من هؤلاء لم يصح تعريفاً جامعاً مانعاً» (24).

وبعد تعليقه على إغماز العربيين يقترح محمد مفتاح للتناص تعاريف يوردها كالتالي:

1- فلسفياً من نصوص أخرى أو مبحث فيه بتقنيات مختلفة.

2- مختص لها يجعلها من عنداته ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

3- محوّل لها بتعطيلها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلائلها أو بهدف تعريضها (25).

ويعبر الدكتور محمد مفتاح كل ذلك بقوله: «ومعنى هذا أن التناص هو تعاقب (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكمييات مختلفة»¹²⁶ بعد ذلك يبرز أهمية التناص بالنسبة للشاعر فيقول: «فالتناص إذن للشاعر بمثابة الهراء - والماء - والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما»¹²⁷.

أما في كتابه «مسألة النص» فيبدو محمد مفتاح أكثر نفذاً للدارسين الذين تناولوا مفهوم التناص. ويشير إلى التحريف وسوء الفهم الذي يعتري إيجازاتهم في هذا المجال. يقول: «إلا أن توظيفه وتشغيله (التناص) قد اعتراهما كثير من التحريف والتحويل وسوء الفهم، فقد غفل كثير من المؤولين عن شروط إمكان انبثاقه فاعتقدوا أنه هو الحديث عن المصادر أو السرقات، وقد بصّر كثير من المبدعين كتاباتهم كشكولات من الاقتباسات والتضمينات والإشارات... وأهية الصلة فيما بينها»¹²⁸.

وبعد أن يبين الدكتور وجوب إدراك ظروف نشأة المفهوم وأبعاده الفلسفية والفكرية يأتي ليقترح درجاتاً للتناص ويوردها كالآتي:

1- التظابق: أي تساوي النصوص في المحاصر لسريه وفي النتائج الوظيفية، وذلك لا يتحقق إلا في النصوص المستسحقة.

2- التفاعل: وكل نص يرحم مشعة تفاعل مع نصوص أخرى تنتمي إلى آفاق مختلفة تكون درجة وجوده بحسب تنوع النص استقوله إليه وأهدافه بكتاب ومقاصده.

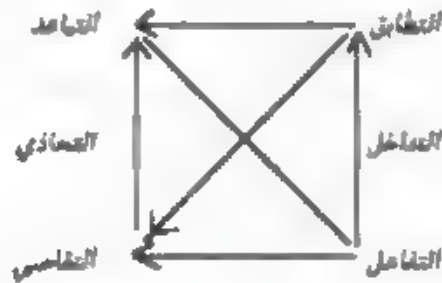
3- التداخل: ويقصد به محمد مفتاح أن نصوص متعددة دخل وداخل بعضها بعضاً وتداخل بعضها في بعض، يمكن لدخول والمداخلة والتداخل لم تحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، ولكنها تبقى دحيلة محتمل حيناً من النص المركزي وإن نصها إلى نفسه...

4- التباعد: ويكون ذلك في غياب أي صلة أو علاقة بين النصوص إذ يكون بينها مجرد مجاز أي مجاورة ومواراة في فضاء مع محافظة كل نص على هويته وبيئته ووظيفته...

5- التباعد: ويكون ذلك بتحول التعادي إلى تباعد ذلك أنه إذا كان من الممكن تعادي النص الحديث والنص القرآني أو النص الكلامي والنص الفلسفي، فالتباعد يتجلى في مجاورة نكتة سحيقة لأية قرآنية كريمة أو حديث نبوي شريف.

6- التقاصي: ويقوم على التفاعلات التالية: النصوص الدينية/النصوص السخيفة والفاحشة؛ النصوص الحكمية/النصوص الحمقية؛ على أن هذا التقاصي يبلغ مداه في نقض القرآن الكريم لما ورد في بعض الكتب السماوية، وفي أشعار الفانص وفي بعض التيارات المعاصرة وخصوصاً تيارات ما بعد الحداثة التي انتشق ضمنها مفهوم النص.

ولتوضيح ما يقترحه الدارس يوضع الشكل التالي:



إن درجات التنافس التي يقترحها محمد مفتاح نذكرنا بأنواع التنافس التي وضعها جبرار جيت، وذلك في طريقة التعامل مع هذه الظاهرة بواسطة التفصيل والتفريع. على أن ما يقترحه محمد مفتاح من هذه الدرجات - على أهميته - يمكن الاستغناء عن بعضه وتقليصه فقد لا يرى كبر فرق بين ما يصفه بالتفاضل والتداخل.

هوامش:

- 1- د. عبد الناصر خلال - توطئة نشرت في *الشرق العربي* لمصطفى مصر، مجلة إبداع، ع 19 - 1996، ص 27
- 2- أمرو القيس، الديوان لمحمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف، ط ٩ ص 114
- 3- كعب بن زهير، الديور شرحه وصبطه مصطفى ولدوم به لذكور عمر فاروق لطباع دار القلم بيروت لبنان ص 113
- 4- الفرزدق، الديوان شرحه وصبطه ولدوم له علي لاعور دار الكتب العلمية بيروت لبنان 493
- 5- ابن رشيق - قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق الشاذلي بوعيين، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1972، ص 107
- 6- ابن طهطا العلوي - عيار الشعر - تحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع مكتبة المصطفى القاهرة 1985 ص 123
- 7- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - تحقيق أحمد الحوفي ويدي طيانة - دار النهضة مصر للطبع والنشر - المجاعة القاهرة مصر، ص 2، ج 2، ص 342
- 8- حارم القرطاجي، سهاج البلفاء وسراج الأدياء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن طوعة - دار العرب الإسلامي / بيروت، لبنان، ط 3، 1986، ص 39
- 9- إسماعيل فرال عكاري، المصمم الفصل في علوم البلاغة - مراجعة أحمد شمس الدين - دار الكتب العلمية - بيروت لبنان، ط 1، 1992، ص 375
- 10- أسامة بن منقذ، المديح في بلد الشعر، تحقيق عبد آ. مهنا، دار الكتب العلمية بيروت / لبنان، ط 1، 1987، ص 350-351

- 11- فخر الدين الرازي نهاية الإبحار في دراية الإعجاز- تحقيق بكري شبح أمين- دار العلم للملايين- ط 1 1985 ص 288 .
- 12- أحمد الهامشي جواهر البلاغة في المعاني والبيان والدمع - دار إحياء التراث العربي، بيروت/ لبنان - ط 12 بدت / ص 415
- 13- نفسه ص 416 .
- 14- ابن كثير- تفسير القرآن العظيم، المكتبة المصرية، بيروت/ لبنان ج 2 1997 ص 495
- 15- Le nouveau Robert (intertextualité/p.1200)
- 16- تهابوف- نظرية التهجج التكتيكي خصوص التشكلايين الروس ترجمة إبراهيم الخطيبه الشركة المغربية للنشرين المتحدين مؤسسة الأبحاث العربية ط 1 / 1982 ص 79 .
- 17- Julia Kristeva . Sémiotique Recherches pour une sémanaise Ed. du seuil 1969.p 51
- 18- جوليا كريستيفا- علم النص - ترجمة فريد الراعي دار ثوبال للنشر- الدار البيضاء، ط 1 / 1991 ص 21 .
- 19- Sémiotique , p. 190
- 20- علم النص ص 79 .
- 21- رولان بارت- درس السيميوتيك - ترجمة عبد السلام بن عبد الحلي ط 1 : دار ثوبال البيضاء/ 1986 ص 85 .
- 22- المختار حسني: نظرية التنافس، علامات، ج 34 مع 9- 1999 ص 252 253
- 23- نفسه ص 253 .
- 24- محمد مفتاح، تحليل لمحدث النصوص (علم، يبحث التنافس) مركز الثقافي العربي ط 2 - البيضاء 1986 ص 120/121
- 25- نفسه ص 121
- 26- نفسه ص 121
- 27- نفسه ص 124 .
- 28- محمد مفتاح - مساهمة مفهوم النص - منشورات كلية الآداب بوجدة - رقم 18، 1997، ص 33 35

باحث في الأدب المغربي

وهب الفصائل لي التوايح إذ مضوا وأبو هريرة ودو القروح وجرول
والفعل علقسة الذي كانت له حلل الملو كلامه يُتمحل

ولو لم يكن العزدي راوية لسلسلة من الشعراء الذين يمددهم في لامبته الطويلة هاته
ما كان شاعرا كبيرا، ولا يترك أحد تصرف تلك النصوص إلى شعره.

وقال ابن رشيق (ت 492 هـ) «الكلام من الكلام وإن غلبت طرقه وبعدت
ماسباته»^(١٥١). فهذا الناقد يشير إلى أن تعامل النصوص قد يكون الكشف عنه بعد جهد وإثما
مصدر كل كلام هو كلام قبله.

ولا يجب أن ننسور المبدع مجرد مكرر لما سبق إليه من معان ولكنه يضيف إليها
فيجلوها بطريقة الخاصة. يقول ابن طباطبا العلوي (ت 622 هـ): «فالشاعر المذاق (. . .)
يتولى الاختصار على ذكر المعاني التي يغبر عليها دور الإبداع فيها وأنططيف لها لتلا يكون
كالشيء المعاد المملول»^(١٥٢).

وشيء عادي جدا في عرف الأدب أن يستفقد اللاحق من السابق إذ لا يمكن أن
«يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول»^(١٥٣).

أما حازم القرطاجي (ت ٨٨٤ هـ) فيشير إلى نوع من التعامل لكاتب مع النصوص التي
يعمد إلى تضمينها وإدماجها في كتابته فهو «يبراد ذلك الكلام أو بعضه يسوع من
التصرف والتفسير»^(١٥٤) التضمن فحينئذ ذلك أو حصته أو يجمع الإشارة إليه أو يورد
معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل»^(١٥٥).

ولعل ظاهرة السامع نحلي في التراث نقدي العربي كثر وصوحا والتقاء بالمعنى
الغريب في الجانب البلاغي. فهناك مجموعة من المصطلحات البلاغية التي تشير إليه بطريقة أو
بأخرى. ومقتصر على اثنين منها:

أ- التضمن: ومعناه عند جمهور البلاغيين «استعارتك الأنصاف والأهيات من غيرك
وإدخالك إياها في أثناء أبيات قصيدتك»^(١٥٦). وقال أسامة بن منقذ (ت ٩٨4 هـ) «يعلم أن
التضمن هو أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر مثل قول عنترة العبسي:

إذ يتقون بي الأئمة لم أحم عنها ولكني تصابق مقدمي

ضمته مسلم بن الوليد فقال:

ولقد سما للخرم فلم يقل يوم الوغى أنني تصابق مقدمي»^(١٥٧)

هكذا يتضح أن التضمن هو إدماج نص سابق في نص لاحق.

ب- الالتصاق: وهذا النوع مرتبط عند علماء البلاغة بالقرآن الكريم ويعرفه الإمام فخر
الدين الرازي (ت ٩٢٥ هـ) بقوله «هو أن تدرج كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام تنبينا
لنظامه، وتنفخا لشأنه»^(١٥٨)، وهو على ضربين:

1- ضرب لا ينقل فيه اللفظ المتنبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر كقول

الشاعر:

إن كانت العشاق في أشواقهم جعلوا النسيم إلى الحبيب رسولا
فأنا الذي أتلو لهم يا لمعتني كنت اتخذت مع الرسول سبيلا (12)
إشارة إلى قوله تعالى في سورة الفرقان (آية 27): «ويوم بعض الظالم على يديه يقول يا
ليفتني اتخذت مع الرسول سبيلا».

2- ضرب نقل فيه اللفظ المتنبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر كقول ابن الرومي:

لئن أخطأت في مدحـــــــــــــــــك ما أخطأت في معني
لقد أنزلت حاجاتي بواد غير ذي زرع (13)

لقد استعصر الشاعر الآية 37 من سورة إبراهيم «وبنا بني أسكنت من ذريسي بواد
غير ذي زرع عند بيتك المحرم» فالواد الذي يعنيه الشاعر رجل لا يرجى نفعه، بينما المقصود
به في الآية الكرمة أرض لا تـ .. ولا تـ .. وعرض إبراهيم عليه السلام في الآية الكرمة
هو الدماء (14).

والضرب الثاني للتنصيص هو الأقرب لما يروج في النقد العربي المعاصر من مفهوم
التنصيص ذلك أن المبدع يوظف النص بجانب بولطفا خاصا إذا بحرجه من معناه ويوظفه فيما
يريد إبلاغه بطريقة فنية . ولذلك لا يكون مجرد تكرار للنص السابق.

والحقيقة أن الحرص في هذا الجانب من التراث النقدي العربي يتطلب بحثا قائما بذاته،
ذلك أن الحديث فيه يطور فهو مستوحى من أمهات كتب النقد وبلاغة ونحن في هذا المقام
لا نسعى إلا أن نكتفي بهذه الإشارة البسيطة، وننتقل إلى الحديث عن التنصيص في النقد
الغربي الحديث.

2- مفهوم التنصيص في النقد الغربي الحديث:

تعني كلمة التنصيص Intertextualité «مجموع العلاقات القائمة بين نص أدبي وخصوص
أخرى» (15). وقبل أن يتطور معنى التنصيص كانت هناك أوصاف شتى واصطلاحات أخرى
ترمي إليه، فقد راجت كلمات شبيهة كالمعارضة (Pastiche) التي اقترحتها نيتانوف ودرسها
في بعض أعمال دومينغسكي ليشير إلى أن تطور الأدب.

والحديث عن التنصيص يستلزم ذكر الإلحازات النظرية التي قامت بها جماعة (نيل
كبل) التي كانت تتألف من مجموعة من المنظرين الذين أغنوا المجال النقدي بأبحاثهم
ونظرياتهم وعلى رأسهم فيليب سولير Philippe Sollers ودرسها Derrida وبارت Barthes
وفوكو Foucault وكريستيفا Kristeva، التي أصدرت سنة 1969 كتابا قيسا بعنوان
«مسيوطيقا: أبحاث من أجل تحليل دلالي»، وهي تنفي فيه أن يكون التنصيص علاقات لغوية
لها طابع لساني محض فقط بل هو وظيفة إيديولوجية يؤدها كل جانب من جوانب النص

بوصفه علامة (Signe)، وهذه الوظيفة ليست تفسيرا يسقطه الدارس على النص بل هي مظهر من مظاهر كلى علامة في النص تقول جوليا كريستيفا: «إن التعامل مع النص كعينة إيدولوجية يتحكم في إبراز الخطوات المهيمنة نفسها لكل دراسة سيميائية تقوم بدراسة النص بوصفه تنصا وتفهم في الآن نفسه بإدراجه كفكرة في نص المجتمع والتاريخ»⁽¹⁷⁾.

وقد استفادت كريستيفا من المنهج التحليلي الذي أرسى دعائمه تشومسكي Noem Chomsky، وأضافت إليه مفهوم النص للوصول إلى ما هو تاريخي واجتماعي.

والنص عند هذه الناقدة ينظر إليه عبر زاويتين:

« 1 - علاقته باللسان الذي يتسوق داخله هي علامة إعادة توزيع، لذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية.

2 - أنه مرجع للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتناقى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»⁽¹⁸⁾.

وهذا التقاطع / الحوار ضروري لإبراز دلالة نص حسب كريستيفا وهي ترى أنه ظاهرة مألوفة عبر التاريخ الأدبي تعرف «بالنصوص المتشكك وفي نفس الوقت من خلال امتصاص وتدمير النصوص الأخرى التي تندخل أو تنسج إلى نص، التنص () ، فالنص الشعري إنما يتم إنشاؤه ضمن الحركة متعددة محسوس الإنجاب وفي المواضع لنص آخر»⁽¹⁹⁾.

ولقد طبقت كريستيفا نظريتها للنص على أشعار لوتريامون Laurean، وقامت بالبحث عن النصوص التي تنسج مع تلك لأشعار وقد تحدثت لباحثة عن ثلاث علاقات للنفي فيما بينها:

« 1 - النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منعيا كلية ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

2 - النفي المتواري: حيث يظل المعنى المطلق للمقطعين هو نفسه مع منحه معنى جديدا.

3- النفي الجزئي: ويكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفي»⁽²⁰⁾.

أما رولان بارت R Barthes فيرى أن «النص نسج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة (...) وكل ما في متناول الكاتب هو أن يزاوج فيما بين الكتابات وأن يواجه بعضها ببعض دون أن يستند إلى إحداها فحتى لو أراد التعبير عن ذاته فإنه ينبغي أن يعلم على الأقل، أن الشيء الباطني الذي يدعي ترجمته ليس هو ذاته سوى قاموس جاهز لا يمكن لألفاظه أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى»⁽²¹⁾.

إن بارت يؤكد أن الكاتب إنما يعتمد على إرث سابق وجاهز يفسر ما يقول، أو هو بتمهيد كريستيفا السابق امتصاص وتحويل لعدد من النصوص الأخرى.

أما جيرار جيت G Genette فيفترض التمييز بين خمسة أنواع من العلاقات الما وراء نصية، ويرتبها وفق نظام تصاعدي من التجريد Abstraction إلى التضمين Implication إلى الإجمال Globalité وهذه الأنواع هي :

- 1- التناص بالمعنى الذي صاغته جوليا كريستيفا ونعني أن يكون محصورا في حدود «حضور فعلي لنص ما في نص آخر.
- 2- الشواري النصي Paratextualité أو العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر (العنوان، العنوان الفرعي،...).
- 3- النصية الواصفة Metatextualité أو علاقة التفسير التي تربط نصا بآخر؛ بحيث يتحدث عنه دود أن يثقف به بالضرورة ونعني أفضل: هي علاقة نقد.
- 4- النصية المتفرعة Hypertextualité أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن يُشتق من نص سابق عليه بواسطة التحويل البسيط أو المعاكاة
- 5- النصية الجامعة Architextualité وهي علاقة كما - ضمة مختصرة لها طابع نصي بلقي خالص لنص ما في طيفه النوعية (22).

ونشير إلى أن هذه الأنواع الخمسة مستخلصة من كتاب ج. جيت المشهورة وهي على التوالي: عتبات 1987 Studies مدخل جامع النص 1997 Introduction à l'étude du texte وأطراس 1998 Palimpsestes بهذه المفاهيم من شأنها أن توضح أدنى الدقيق للتناص الذي يعده جيرار جيت «علاقة حضور سر من بين نصين أو أكثر» أو هو «الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر» (23).

3- التناص في النقد العربي الحديث؛

اهتم كثير من الدارسين في النقد العربي الحديث بموضوع التناص فأسهبوا فيه القول. وسنحاول في هذا البحث المتواضع أن نشير ولو بإقتضاب إلى إسهام الدكتور محمد مفتاح، فهذا الدارس أولى لموضوع التناص اهتماما كبيرا في جل كتبه كـ «دينامية النص» و«تحليل الخطاب الشعري» و«مسألة النص»... وهو يرى أن الغربيين لم يعرفوا ظاهرة التناص تعريفا جامعا مانعا. يقول: «لقد حددت (التناص) باحثون كثيرون مثل (كريستيفا وأرثي ولورانت، وريقاتير...) على أن أي واحد من هؤلاء لم يصح تعريفا جامعاً مانعاً...» (24).

وبعد تعليقه على إغماز العربيين يقترح محمد مفتاح للتناص تعاريف يوردها كالتالي:

- 1- فلسفيا: من نصوص أخرى أو مجت فيه بتقنيات مختلفة.
- 2- مختص لها يجعلها من عنداته ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- 3- محول لها بتعطيلها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلائلها أو بهدف تعريضها (25).

ويعبر الدكتور محمد صفتاح كل ذلك بقوله: «ومعنى هذا أن التناص هو تعاقب (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكمييات مختلفة»¹²⁶ بعد ذلك يبرز أهمية التناص بالنسبة للشاعر فيقول: «فالتناص إذن للشاعر بمثابة الهراء - والماء - والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما»¹²⁷.

أما في كتابه «مسألة النص» فيبدو محمد صفتاح أكثر نفذاً للدارسين الذين تناولوا مفهوم التناص. ويشير إلى التحريف وسوء الفهم الذي يعتري إيجازاتهم في هذا المجال. يقول: «إلا أن توظيفه وتشغيله (التناص) قد اعتراهما كثير من التحريف والتحويل وسوء الفهم، فقد غفل كثير من المؤولين عن شروط إمكان انبثاقه فاعتقدوا أنه هو الحديث عن المصادر أو السرقات، وقد بصّر كثير من المبدعين كتاباتهم كشكولات من الاقتباسات والتضمينات والإشارات... وأهمية الصلة فيما بينها»¹²⁸.

وبعد أن يبين الدكتور وجوب إدراك ظروف نشأة المفهوم وأبعاده الفلسفية والفكرية يأتي ليقترح درجاتاً للتناص ويوردها كالتالي:

1- التظايق: أي تساوي النصوص في المحاصر لسريه وفي النتائج الوظيفية، وذلك لا يتحقق إلا في النصوص المستسحجة.

2- التفاعل: وكل نص يرحم مشعة تفاعل مع نصوص أخرى تنتمي إلى آفاق مختلفة تكون درجة وجوده بحسب تنوع النص استقوله إلى أهداف بكانت ومقاصده.

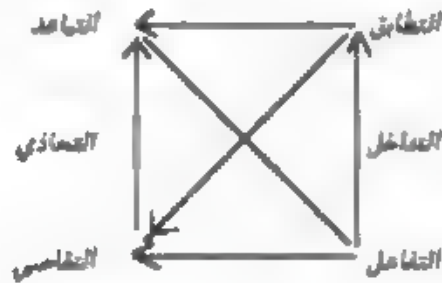
3- التداخل: ويقصد به محمد صفتاح أن نصوص متعددة دخل وداخل بعضها بعضاً وتداخل بعضها في بعض، يمكن لدخول والمداخلة والتداخل لم تحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، ولكنها تبقى دحيلة محتمل حيناً من النص المركزي وإن نصها إلى نفسه...

4- التباعد: ويكون ذلك في غياب أي صلة أو علاقة بين النصوص إذ يكون بينها مجرد مجاز أي مجاورة ومواراة في فضاء مع محافظة كل نص على هويته وبيئته ووظيفته...

5- التباعد: ويكون ذلك بتحول التعادي إلى تباعد ذلك أنه إذا كان من الممكن تعادي النص الحديث والنص القرآني أو النص الكلامي والنص الفلسفي، فالتباعد يتجلى في مجاورة نكتة سحيقة لأية قرآنية كريمة أو حديث نبوي شريف.

6- التقاصي: ويقوم على التفاعلات التالية: النصوص الدينية/النصوص السخيفة والفاحشة؛ النصوص الحكمية/النصوص الحمقية؛ على أن هذا التقاصي يبلغ مداه في نقض القرآن الكريم لما ورد في بعض الكتب السماوية، وفي أشعار الفانص وفي بعض التيارات المعاصرة وخصوصاً تيارات ما بعد الحداثة التي انتقدت ضمنها مفهوم النص.

ولتوضيح ما يقترحه الدارس يوضع الشكل التالي:



إن درجات التنافس التي يقترحها محمد مفتاح نذكرنا بأنواع التنافس التي وضعها جبرار جيت، وذلك في طريقة التعامل مع هذه الظاهرة بواسطة التفصيل والتفريع. على أن ما يقترحه محمد مفتاح من هذه الدرجات - على أهميته - يمكن الاستغناء عن بعضه وتقليصه فقد لا يرى كبر فرق بين ما يصفه بالتفاضل والتداخل.

هوامش:

- 1- د. عبد الناصر خلال - توطيد ثروت في الشعر العربي المعاصر في مصر، مجلة إبداع، ع 19 - 1996، ص 27
- 2- أمرو القيس، الديوان لمحمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف، ط 9 ص 114
- 3- كعب بن زهير، الديور شرحه وصبطه مصرعه ولدم به الدكتور عمر فاروق لطباع دار القلم بيروت لبنان ص 113
- 4- الفرزدق، الديوان شرحه وصبطه ولدم له علي لاعور دار الكتب العلمية بيروت لبنان 493
- 5- ابن رشيق - قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق الشاذلي بوحين، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1972، ص 107
- 6- ابن طهطا العلوي - عيار الشعر - تحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع مكتبة المصطفى القاهرة 1985 ص 123
- 7- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - تحقيق أحمد المولى ويدي طيانة - دار النهضة مصر للطبع والنشر - المجاعة القاهرة مصر، ص 2، ج 2، ص 342
- 8- حارم القرطاجي، سهاج البلفاء وسراج الأدياء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة - دار العرب الإسلامي / بيروت، لبنان، ط 3، 1986، ص 39
- 9- إسماعيل فرال عكاري، المصمم الفصل في علوم البلاغة - مراجعة أحمد شمس الدين - دار الكتب العلمية - بيروت لبنان، ط 1، 1992، ص 375
- 10- أسامة بن منقذ، المديح في بلد الشعر، تحقيق عبد آ. مهنا، دار الكتب العلمية بيروت / لبنان، ط 1، 1987، ص 350-351

- 11- فخر الدين الرازي نهاية الإبحار في دراية الإعجاز- تحقيق بكري شبح أمين- دار العلم للملايين- ط 1 1985 ص 288 .
- 12- أحمد الهامشي جواهر البلاغة في المعاني والبيان والدمع - دار إحياء التراث العربي، بيروت/ لبنان - ط 12 بدت / ص 415
- 13- نفسه ص 416 .
- 14- ابن كثير- تفسير القرآن العظيم، المكتبة المصرية، بيروت/ لبنان ج 2 1997 ص 495
- 15- Le nouveau Robert (intertextualité/p.1200)
- 16- تهابوف- نظرية التهجج التكتيكي خصوص التشكلايين الروس ترجمة إبراهيم الخطيبه الشركة المغربية للنشرين المتحدين مؤسسة الأبحاث العربية ط 1 / 1982 ص 79 .
- 17- Julia Kristeva . Sémiotique Recherches pour une sémanaise Ed. du seuil 1969.p 51
- 18- جوليا كريستيفا- علم النص - ترجمة فريد الراعي دار ثوبال للنشر- الدار البيضاء، ط 1 / 1991 ص 21 .
- 19- Sémiotique , p. 190
- 20- علم النص ص 79 .
- 21- رولان بارت- درس السيميوتيك - ترجمة عبد السلام بن عبد الحلي ط 1 : دار ثوبال البيضاء/ 1986 ص 85 .
- 22- المختار حسني- نظرية التنافس- علامات ، ج 34 مع 9- 1999 ص 252 253
- 23- نفسه ص 253 .
- 24- محمد مفتاح- تحليل لحدود السيميوتيك (علم، سيكولوجيا، التنافس) مركز الثقافي العربي ط 2 - البيضاء 1986 ص 120/121
- 25- نفسه ص 121
- 26- نفسه ص 121
- 27- نفسه ص 124 .
- 28- محمد مفتاح - مساهمة مفهوم النص - منشورات كلية الآداب بوجدة - رقم 18 ، 1997 ص 33 35

مفهوم التناقص عند جوليا كريستيفا

محمد وهابي

تتميز الدراسة البلغارية جوليا كريستيفا
 Julia Kristeva - بإجماع أغلب النقاد
 - بكونها أول من توصل إلي تحديد
 صياغة دقيقة ومناسبة لوصف مختلف
 أشكال التداخل والتفاعل بين نص
 وغيره من النصوص، وذلك من وضع وتأسيس مصطلح
 «التناص» L'intertextualité.

لقد بدأ تشغيل هذا المصطلح وتفعيله في الممارسة النقدية عند هذه
 الدراسة منذ سنة 1966 وذلك من خلال مجموعة من الأبحاث التي صدرت
 لها في مجلتي: «طيل كيل» Tel-Quel، و«كريتيك» Critique، والتي
 أعادت نشرها في كتابيها: «سيميوتيك» (1969) séméotiké و«نص
 الرواية» (1970) Le texte du roman، وفي مقدمة كتاب
 «دوستوفسكي» لساخنين. وقد استمر حديثها عن هذا المصطلح، وعن
 أوجه استعمالاته إلى حدود كتابها: «ثورة اللغة الشعرية» La
 révolution du langage poétique (1974) الذي انتقلت بعده إلى
 اهتمامات أخرى، تاركة المجال لمجموعة من النقاد الآخرين الذين تناولوا
 بعدها هذا المصطلح «بالإضافة والتعديل بصورة اتسع معها أفق هذا
 المفهوم واتضحت معالمه»⁽¹⁾.

إن توصل كريستيفا إلي ابتكار صياغة مناسبة، ووصف دقيق،
 لمختلف التفاعلات النصية، من خلال وضع وتحديد مفهوم «التناص»،
 راجع بالأساس، إلي عاملين أساسيين:

١ - التراكم النظري الذي تشكل قبلها، خاصة ما يتعلق بالبحث في
 نسيج النص ومصادته. ونقطة البداية في هذا البحث هي أعمال

دوسوسير، ثم الدراسات البنيوية، وأخيراً ميخائيل باختين الذي تعترف كرسيفا، بصراحة، وفي أكثر من مناسبة، باستفادتها من إرثه النظري في صياغة مصطلحها الجديد، ولعل الدليل واضح من خلال تردد بعض مصطلحات هذا الدراس في أبحاث كرسيفا مثل: «الإيديولوجيم» L'idéologèm، و«المحوارية» Le dialogisme، و«التعددية الصوتية» La polyphonie، و«الخطاب الكرنفالي» Le discours carnavalesque.

2 - النضج المعرفي لكرسفيا؛ وذلك من خلال تلاقح عدة علوم استفادت منها الدراسة في تحديد مفهوم التناص، ويتعلق الأمر باللسانيات، والمنطق، وآخر التطورات في مجال الأبحاث الماركسية وعلم النفس.

لقد انبثقت نظرية التناص، عند كرسيفا، من عمق البحث في نظرية النص، ويصادف ذلك، على المستوى الزمسي، مرحلة «ما بعد البنيوية»؛ وهي المرحلة التي تسمى، في المسيرة النقدية لهذه الدراسة، بـ«السيمانيات التحليلية» La sémanalyse.

تنطلق كرسيفا، بالأساس، في هذه المرحلة من رفض فكرة «النص المغلق» Le texte clos التي روج لها الشكلاونيون الجماليون، وتؤكد في أكثر من مناسبة، وأكثر من سياق، وبأكثر من صيغة ما يدل على انفتاحه وتداخله مع نصوص وخطابات أخرى؛ وذلك إما بتقديم تعاريف متعددة للتناص، وإما بتقديم مصطلحات وتعابير أخرى تشرحه وتوضحه.

نقف في مؤلفات هذه الدراسة على أول تعريف للنص - كتناص - من خلال كتابها «سيميوتيك» Séméiotiké الذي تقدم فيه التعريف التالي: «نعرف النص كجهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق الربط بين كلام تواصل يهدف إلى الإخبار المباشر وبين مختلف أنماط

الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. وبهذا فالنص إنتاجية، مما يعني:

1 - أن علاقته باللغة التي يتموقع داخلها هي علاقة إعادة توزيع (هدامة - بناء)، مما يجعله قابلاً لأن يتناول عبر مقولات منطقية أكثر من تناوله عبر مقولات لسانية صرفة؛ 2 - إنه تحويل لنصوص أخرى، أي تناص: ففي فضاء نص ما تتقاطع وتتعايد مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى⁽²⁾، وتتحدث عنه في مكان آخر بقولها «كل نص بتشكيل كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر»⁽³⁾.

من خلال هذين التعريفين، تؤكد كرسيفا أن النص (أي نص) هو مجال تناصي: أي بؤرة لتفاعل مجموعة من النصوص (السابقة عليه والمتزامنة معه) التي يسندعيها ويستحضرها في سياقه، وبهذا التصور، فهي تجهز بقوة على الاعتقاد الشكلي الذي يراه بناءً لغوياً مغلقاً، مكتفياً بذاته ومستقلاً بدلالاته، ولا تقف كرسيفا عند هذا الحد، بل يقودها حماسها الكبير، الذي يؤكد على تناص النص، إلى إنتاج مصطلحات أخرى تستعين بها في توضيح وشرح هذا المصطلح المركزي، وهي كلها مصطلحات موجهة، بالأساس، نحو خلخلة الانغلاق البنيوي، وبالأخص نحو خلخلة مفهوم «الستكرونية» (التزامنية) La synchronie الذي تبناه الشكلاونيون في تحليلهم وتعاملهم مع النص. وهذه المصطلحات هي: «الممارسة الدالة» La pratique signifiante، «الإنتاجية» La productivité، «التدلال» La signifiante، «النص المولد» Le génos-texte.

إن جدية كرسيفا في تناولها مفهوم «التناص»، جعلتها لا تكتفي بتقديمه كمفهوم جاهز، وإنما حاولت، منذ هذا الكتاب الأول (Sèméiotiké) أن تدرس تجلياته في عمليتين أدبيين من جنسين مختلفين

هما: «أشعار» لوتريامون Lautréamont، ورواية من القرون الوسطي تحمل عنوان «جيهان دو سانتري» Jehan de saintre (1956) لـ «أنطوان دو لاسال» Antoine de La Sale.

فبالنسبة لأشعار لوتريامون، توصلت كرسيفا إلى اكتشاف نوع من الترابط والتعلق الذي يقرب بين بعض مقاطعها، وبعض الصيغ الأصلية لنصوص مؤلفين سابقين، مثل «باسكال» Pascal، و«لاروشفوكو» La Rochefoucauld. وقد أطلق على هذا الترابط مصطلح «التصحيفية» Le paragrammatisme، وهو، كما تحدده، «امتصاص لعدد من النصوص (من المعاني) داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من ناحية أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين»⁽⁴⁾. ولهذه التصحيفية، في أشعار لوتريامون، ثلاثة أنماط هي:

أ - **النفي الكلي** Négation totale، وفيه «يكون المقطع الدخيل منقياً تماماً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً»⁽⁵⁾.

ب - **النفي المتوازي** Négation symétrique، وفيه «يبقى المعنى المنطقي العام للمقطعين كما هو، ولكن هذا لا يمنع من أن يمنع اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديداً»⁽⁶⁾.

ج - **النفي الجزئي** Négation partielle، وفيه «يكون جزء واحد من النص المرجعي منقياً»⁽⁷⁾.

أما بالنسبة لرواية أنطوان دو لاسال، فقد اكتشفت كرسيفا أنها مجال لاستقطاب عدد كبير من النصوص (شفوية أو مكتوبة)، سواء عن طريق الاستشهاد، أو عن طريق الالتحال؛ فالثقافة الشفوية تتخلل عالم الرواية من خلال مجموعة من الملفوظات والشعارات التقريظية التي شاعت في فرنسا ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر، مثل «ملفوظ

البائع الذي يشيد ببضاعته، أو المنذر الذي يعلن القتال»⁽⁸⁾. وبالإضافة إلى الأوصاف والشعارات التقريظية، تتخلل الرواية مجموعة من الشواهد اللاتينية والتعاليم الأخلاقية، «فأنطوان دو لاسال يستشهد بطوليس دوميلزي Tules de Milesie، وسقراط Socrate، وترميديس Trimides، وبيتاكوس دوميسلين Pitacus de Misselene، وسان أوغسطين Saint Auguistin، وأبيقور Epicure، وسان برنار Saint Bernard، وسان بول Saint Paul، وابن سينا Avicenne... إلخ»⁽⁹⁾. ويختص النص المكتوب ترى كرسيفا أن «اللغة اللاتينية، والكتب الأخرى (المقروءة) تخترق نص الرواية منسوخة بشكل مباشر (استشهادات)، أو على شكل آثار معلقة بالذاكرة (ذكريات). إنها تنقل كما هي من فضاءها الخاص إلى فضاء الرواية التي تكتب، فإما توضع بين مزدوجتين، وإما تنتحل»⁽¹⁰⁾.

والجدير بالذكر، في هذا الكتاب (Sèmèiotiké) أن كرسيفا تبدي وفاءً عظيماً لمن سبقوها وساعدوها، بإرثهم النظري، على استيحاء مصطلح «التناص»، وفي هذا السياق نشير إلى دو سوسير De Saussure بقولها: «إن مسألة تقاطع (وتشظي) عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف فردناند دو سوسير في تصحيقاته. وقد استطعنا انطلاقاً من مفهوم التصحيف، الذي استعمله سوسير، بناءً خاصية أساسية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفة»⁽¹¹⁾. وبالإضافة إلى دو سوسير، يبدو، في الكتاب، إشعاع قوي لميخائيل باختين M. Bakhtine، بحيث لا تكف كرسيفا، في أكثر من سياق، وأكثر من مناسبة عن ترديد مصطلحاته وتشغيلها أثناء الدراسة والتحليل. ولا شك أن تتبع صفحات الكتاب يوقفنا كثيراً على هذه المصطلحات التي تردت عند باختين في كتابه: «شعرية دوستوفسكي» و«الخطاب الروائي»، وذلك من قبيل: «الخطاب الكرنفالي»⁽¹²⁾ Le

Le roman ⁽¹³⁾ «الرواية المتعددة الأصوات» discours carnavalesque polyphonique، «الحوارية» ⁽¹⁴⁾ L'idéologème ويمكن أن نشير كذلك إلى مصطلح «الإيديولوجيم» ⁽¹⁵⁾ L'idéologème الذي تبنته كرسيفا في مقالها «النص المغلق» Le texte clos تحت عنوان: «الملفوظ كإيديولوجيم» L'énoncé comme idéologème، وحددت له تعريفاً خاصاً يجعل منه تلك «الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية» ⁽¹⁶⁾.

بعد كتاب «سيميوتيك» Séméiotiké، سيتجدد حديث كرسيفا عن التناص في كتابها الثاني «نص الرواية» Le texte du roman؛ وذلك إما بإعادة التعاريف والمصطلحات نفسها التي وردت في الكتاب السابق، وإما بابتكار مصطلحات وتعابير جديدة تشرح هذا المصطلح المركزي، وتوضح أوجه استعماله في النص المدروس.

في هذا الكتاب، نسجل احتفاظ كرسيفا بالتعريف نفسه الذي أورده للنص - كتناص - في الكتاب السابق ⁽¹⁷⁾، كما نسجل، كذلك، عودتها إلى رواية «جيهان دو سانتري» لـ «أنطوان دو لاسال» واتخاذها متناً للدراسة في الكتاب ككل. إلا أن الجديد في هذه العودة، بالمقارنة مع الكتاب السابق، هو تخصيص الدراسة لفصل كامل يحمل عنوان: «التناص» L'intertextualité، تحدث فيه بإسهاب عن مختلف أشكال التفاعل النصي بين الرواية ونصوص خطابات أخرى متعددة. ويمكن إجمال هذه النصوص والخطابات لنص أنطوان دو لاسال فيما يلي:

- الخطاب المدرسي الفلسفي اللاهوتي للعصر الوسيط Le discours scolastique ⁽¹⁸⁾.

- الكتب التراثية المقروءة من طرف أنطوان دو لاسال ⁽¹⁹⁾.

- الخطاب الشفوي للمدينة البرجوازية في القرون الوسطي (الأسواق الشعبية، المعارض، الفولكلور) ⁽²⁰⁾.

- شعر الغزل ⁽²¹⁾.

- الخطاب الكرنفالي ⁽²²⁾.

إن التوسع في دراسة أشكال التقاطع النصي في رواية أنطوان دو لاسال، جعل كرسيفا تستعين، مرة أخرى، بمصطلحات باختين. ويمكن إيراد هذه المصطلحات والسياق الذي وردت فيه على الشكل التالي:

- «التعددية الصوتية» La polyphonie: «لا يمكن أن نقرأ الرواية في مجالها التحويلي والتناصي إلا كتعددية صوتية (...) فكل رواية هي مسبقاً، وبوضوح تقريباً متعددة الأصوات (متعددة الكتابة)» ⁽²³⁾.

- «الخطاب الكرنفالي» Le discours carnavalesque: «إن مدلول الخطاب الكرنفالي هو إهانة لمدلول الخطاب الرسمي، أي للقانون» ⁽²⁴⁾. «إن الرواية التي تضم البنية الكرنفالية تسمى رواية متعددة الأصوات» ⁽²⁵⁾.

- «الإيديولوجيم» L'idéologème: «الإيديولوجيم هو هذه الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية» ⁽²⁶⁾. «إن إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تدرك داخلها العقلانية العارفة تحول الملفوظات (التي لا يكون فيها النص قابلاً للاختزال) إلى مجموعة (النص)، وكذا باندماج هذا المجموع في النص التاريخي والاجتماعي» ⁽²⁷⁾.

وبالإضافة إلى مصطلحات باختين تلجأ كرسيفا إلى تجنيد كثافة معجمية تسعى من خلالها إلى شرح وتوضيح مختلف أشكال التداخل

والتفاعل بين النص وغيره من النصوص، وتتجلى هذه الكثافة المعجمية في شبكة من الألفاظ والتعابير التي تصب كلها في مدلول التناص. ويمكن تقديم هذه الألفاظ والتعابير مع إثبات بعض الصفحات التي وردت فيها على الشكل التالي:

La permutation	التحوير	(p: 12)
Le croisement	التقاطع، التلاقي	(p: 12)
L'inspiration	الاستيحاء، الاستلهام	(p: 30)
Le dialogue textuel	الحوار النصي	(p: 68)
Emprunter	استعار، اقتبس	(p: 144)
L'empreinte	البصمة، الأثر	(p: 146)
Confrontés	مقابلة، متواحدة	(p: 147)
S'infiltrer	تسرب، تسلل	(p: 147)
La transcription	النقل، النسخ	(p: 147, 148, 152)
La pénétration	التوغل، الاختراق	(p: 147, 154, 156)
S'introduire	دخل، اندس	(p: 148, 152, 156)
La cohabitation	التساكن، التعايش	(p: 150)
Mosaïque de discours	فسيفساء خطابات	(p: 152)
La mutation	التبدل، التحول، التغير	(p: 162)
Les effets	التأثيرات	(p: 173)
Le polyglottisme	التعدد اللغوي	(p: 173)
La polygraphie	تعدد الكتابات	(p: 176)

نصل بعد ذلك الكتابيين السابقين لجوليا كرسيفا إلى الكتاب الثالث الذي يحمل عنوان « ثورة اللغة الشعرية » La révolution du langage poétique، وفيه تقدم الباحثة دراسة مفصلة عن طبيعة اللغة الشعرية عند شاعرين كبيرين من شعراء نهاية القرن التاسع عشر بفرنسا، ويتعلق الأمر بـ « لوتريامون » Lautréamont، و« مالارميه » S. Mallarmé. وما يميز هذه اللغة عندهما، بشكل عام، هو ما أحدثته من ثورة وانقلاب على الأحوال الصوتية، والمعجمية والتركيبية والعلاقات المنطقية التي كانت سائدة من قبل. وتصادف هذه الثورة على المستوى التاريخي، ثورة موازنة هي الثورة البرجوازية في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر.

تعود كرسيفا في الكتاب الثالث، للافتتاح على مساربها النقدية السابقة، وذلك من خلال توظيف مجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي اعتمدتها في الكتابيين السابقين، مثل: « الممارسة الدالة »⁽²⁸⁾ La pratique signifiante « الإنتاجية »⁽²⁹⁾ La productivité « التبدال »⁽³⁰⁾ Le phéno-texte et « النص الظاهر والنص المولد »⁽³¹⁾ La signifiante le génotexte « الإيديولوجيم »⁽³²⁾ L'idéologème « الإنتاج النصي »⁽³³⁾ La production textuelle « الممارسة النصية »⁽³⁴⁾ La pratique textuelle... وبالإضافة إلى هذه الصيغ المتكررة، تجتهد كرسيفا في ابتكار صيغ جديدة تنتمي، هي الأخرى، إلى الحقل الدلالي نفسه، وذلك من قبيل: « المسار التبدالي »⁽³⁵⁾ Le procès de la signifiante « المسار الدال »⁽³⁶⁾ Le procès signifiant « الإنتاجي »⁽³⁷⁾ Le procès de la production « السيرة الدالة »⁽³⁸⁾ La chaîne signifiante « السلسلة الدلالية »⁽³⁹⁾ processus signifiant كما تعود كرسيفا، كذلك، للحديث عن التناص، حيث تشير، في تحليلها

لأشعار لوتريامون، إلى هذا التفاعل النصي بقولها: "كل نص مقروء يصير نصاً سابقاً له «أشعار»: رواية، شعر، ترجمة، خبر صحفي - لا شيء يقصي قبلياً من حقل الشعر، الكل يدخل فيه بشرط أن يصير موضوع تحول واحتياز»⁽⁴⁰⁾.

لم تقدم كرسيفا، في هذا الكتاب، إضافة جديدة في تعريفها للتناص، إلا أنها نبهت إلى سوء استعماله عند البعض، وذلك من خلال فهمهم له بمعنى ضيق ومبتذل يختزل عندهم فيما يسمى بـ «نقد المصادر»⁽⁴¹⁾ Critique des sources وهو ما تفضل كرسيفا تسميته بـ «التنقيب» La transposition وتعرف هذا المصطلح بقولها: «نعني بالتنقيب هذه الإمكانية للتطور الدال للمرور من نسق من العلامات إلى آخر، لإبدالهما، لتحويلهما، وتشكيل تمفصل نوعي لنسق من العلامات بين ما هو علامي وما هو نظري»⁽⁴²⁾، وبهذا يعتبر التنقيب شكلاً من أشكال التناص، وتشير الباحثة إلى دوره في هذه العملية بقولها: «إن التنقيب ضروري لهذه العلاقات السياقية - التناص التي تتحكم في دلالة النص. يمكن أن نفهم الآن بشكل جيد دور التنقيب في التناص: إنه بتفعيل النص المولد، ينتج التنقيب في النص الظاهر احتمالاً معمماً»⁽⁴³⁾.

وإذا كانت كرسيفا، في الكتاب الأول، قد درست بعض مظاهر التناص في «أشعار» لوتريامون، من خلال مصطلح «التصحيفية» Paragrammatisme الذي استعارته من دو سويسر فإنها في هذا الكتاب تعود لهذه الأشعار لتدرس مظاهر التناص فيها من خلال مصطلح آخر هو «التحويل» La transformation حيث اكتشفت أن لوتريامون يمارس التحويل على نصوص سابقية من الشعراء، خاصة «باسكال» Pascal و«فوفنارغ» Vauvernargues، و«لاروشفوكو» La Rochefoucauld و«دوكاس» Ducasse، بطريقتين هما: تحويلات التعارض Les

transformations d'opposition، وتحويلات التحوير Les transformations de permutation، مع ذكر أشكال كل طريقة والتمثيل لها بنماذج من نصوص الشعراء المذكورين⁽⁴⁴⁾.

وتتناول كرسيفا، في موضوع آخر، مظاهر التناص عند كل من لوتريامون ومالارمييه، من خلال مصطلح آخر هو «التبديل» La mutation حيث تقول: «حقاً إن النصوص السالفة تلك التي لبودليير Baudelaire لنرفال Nerval أو لرامبو Rimbaud، لنذكر فقط ثلاثة «أعلام» في الأدب الفرنسي أعلنت مسبقاً التبديل الذي أحراه لوتريامون ومالارمييه»⁽⁴⁵⁾.

هذه هي كتب كرسيفا الثلاث التي تحدثت فيها عن «التناص»، ومن خلالها يلاحظ أن الدراسة تبدى حرصاً كبيراً على تقديمه في نظرية ناضجة ومكتملة، سواء بتعدد تعريفاته، أو بتعدد صيغ شرحه وتوضيحه، أو بتعدد الألفاظ والتعابير الدالة عليه، والأهم من ذلك هو دراسة تجلياته وأوجه استعماله في النص الأدبي شعره ونثره... كل هذا يبين قناعة كرسيفا، بنضج المصطلح وفعاليته في التحليل، وهو ما عبرت عنه في كتاب «نظرية المجموع» Théorie d'ensemble، بقولها: «إننا نطلق مصطلح التناص على التداخل النصي الذي يحدث داخل النص الواحد، بالنسبة للذات العارفة، فإن التناص هو المفهوم الوحيد الذي سيكون المؤشر على الطريقة التي بواسطتها، يقرأ نص التاريخ ويتداخل معه»⁽⁴⁶⁾.

نستطيع من خلال كل المعطيات السابقة المقدمة حول التناص - عند كرسيفا - سواء على مستوي التنظير، أو على مستوي تفعيل هذا المصطلح في الدراسة والتحليل، أن نحدد له مجموعة من السمات والخصائص التي حاولت من خلالها الباحثة توسيع مفهومه، وتقديمه في

نظرية ناضجة ومكتملة. إذاً، بناء على هذه المعطيات، يمكن تحديد السمات والخصائص التالية:

- يرتبط التناص، عند كرسيفا، بما يسمى بـ «الإنتاجية النصية»، وهذا يدعونا إلى التخلي عن فكرة تصوره بناء مغلقاً، والنظر إليه كمجال إنتاج وتوالد مستمر.

- بناء على المعنى السابق، فالتناص هو مجال تقاطع وتلاق وتداخل وتفاعل واندماج وتجاوز مجموعة من النصوص (على الأقل نصين)، وفي هذا تقول كرسيفا: «إن الكلمة (النص) هي تقاطع كلمات (نصوص)، بحيث تقرأ فيها على الأقل كلمة أخرى»⁽⁴⁷⁾.

- يؤثر المعطى السابق على أن التناص شرط ضروري لكل نص، وبهذا لا يخلو أي نص من استدعاء نصوص أخرى سابقة عليه أو متزامنة معه.

- حينما يقوم نص ما باستدعاء واستحضار نصوص أخرى فإنه ينقلها من سياقها الأصلي وي طرحها في سياق جديد، وهو ما عبرت عنه كرسيفا بـ «الهدم والبناء»، أو «النفي والإثبات» المتزامنين وتحكم السياق في العملية التناصية، لا يبقى هناك مجال للحديث عن أي تناص اعتباطي.

- قد تحضر النصوص المرجعية في النص الأصلي أو المركزي من خلال ملفوظات دالة عليها فقط.

- قد تكون مصادر النصوص المرجعية شفوية أو مكتوبة، ومن أجناس معرفية مختلفة.

- يقوم النص المركزي باستحضار النص المرجعي (أو النصوص المرجعية) بطرق مختلفة: كالاستشهاد، أو الاتحال، أو الاقتباس، أو

الامتصاص، أو التصحيف، أو التحويل، أو الاستبدال، أو التحويل، أو التنقيب.

- بتعدد طرق الاستحضار السابقة، يتبين أن مفهوم التناص مفهوم واسع وشامل، إذ إنه يستوعب مختلف أشكال التفاعل النصي، وبهذا فهو غير قابل للانحصار للاختزال في شكل الأشكال.

- يتميز التناص في الرواية باستحضار كبير للخطاب الشفوي، وهو ما تشير إليه كريستيفا بقولهما «إن الرواية عملية نسخ لتواصل شفوي أكثر منه كتابة»⁽⁴⁸⁾.

- يتميز التناص في الشعر بكونه «ظاهرة معتادة على امتداد التاريخ الأدبي»⁽⁴⁹⁾، لكنه «بالنسبة للنصوص الشعرية الحديثة (...) قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صاعقتها عبر امتصاص، وفي الوقت ذاته عبر هدم النصوص الأخرى للفصاء المتداخل نصياً»⁽⁵⁰⁾.

- يتميز التناص عند كريستيفا، بشكل عام، بكونه ظاهرة جمالية في النص، وبهذا فهو ليس مجرد تداخل خطابات، وإنما هو «فسيفساء خطابات»، أو «فسيفساء استشهادات».

الهوامش

- 1) صبري حافظ: «التناص وإشارات العمل الأدبي»، مجلة: «عيون المقالات» (المغربية)، العدد: 2، 1986، ص: 93.
- 2) Julia Kristeva: "Séméiotiké (Recherche pour une sémanalyse)", coll: Tel Quel, ed: Seuil, 1969. P: 52.
- 3) Ibid. P: 85.
- 4) Ibid. P: 194.
- 5) Ibid P: 195.
- 6) Ibid. P: 195.
- 7) Ibid. P: 196.
- 8) Ibid. P: 73.
- 9) Ibid. P: 72.
- 10) Ibid. P: 74.
- 11) Ibid. P: 194.
- 12) انظر تردد المصطلح في الصفحات: 83، 101، 99 (مثلاً).
- 13) انظر تردد المصطلح في الصفحات 91، 100، 101، 107 (مثلاً).
- 14) هو المصطلح الذي تم استبداله عند كرسيفا بـ «التناص»، انظر تردده في الصفحات: 88، 91، 107 (مثلاً).
- 15) يعني هذا المصطلح عند باختين: «الاتجاه الإيديولوجي»، وقد ورد ذكره في كتابه: «الماركسية وفلسفة اللغة» (مرجع مذكور، ص: 206)، و«المنهج الشكلي في نظرية الأدب» الذي نشره تحت اسم مستعار هو «ميدفيدف» Medvedev، كما يوضح ذلك تودوروف في كتابه: «M. Bakhtine, Le principe dialogique» انظر «علم النص» جوليا كرسيفا. ترجمة فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991، ص: 21، هامش المترجم).
- 16) Séméiotiké.(op. cit). P: 53.
- 17) Séméiotiké. P: 52 - Le texte du roman P: 12.

- 18) Le texte du roman. Moutons publishers, "The Hague. Paris, New York, 1979. De la page: 139 à la page: 146.
- 19) Ibid. De la page: 146 à la page: 148.
- 20) Ibid. De la page: 152 à la page: 156.
- 21) Ibid. De la page: 157 à la page: 162.
- 22) Ibid. De la page: 162 à la page: 176.
- 23) Ibid. P: 176.
- 24) Ibid. P: 162.
- 25) Ibid. P: 92.
- 26) Ibid. P: 12.
- 27) Ibid. P: 12.
- 28) انظر، مثلاً، الصفحات: 19، 63، 134، 170، 201، 340، 493
- 29) انظر الصفحة: 160
- 30) انظر الصفحات: 22، 25، 28، 35، 95.
- 31) انظر، مثلاً، الصفحات: 83، 84، 87، 114، 115، 116، 207، 362.
- 32) انظر الصفحة: 381.
- 33) انظر الصفحة: 331.
- 34) انظر الصفحات: 117، 169، 204، 463.
- 35) تكرر هذا المصطلح عند كريستيفا ما يزيد عن ثلاثين مرة، ما بين الصفحة: 28، والصفحة: 606.
- 36) انظر الصفحتين: 482، 500 (مثلاً).
- 37) انظر الصفحة: 515 (مثلاً).
- 38) انظر الصفحة: 460 (مثلاً).
- 39) انظر الصفحة: 139.
- 40) Julia Kristeva: "La révolution du langage poétique". (op. cit). p: 341.
- 41) Ibid. P: 60.

42) Ibid. P: 60.

43) Ibid. P: 340.

44) Ibid. (voir des exemples de page: 344 à la page: 358).

45) Ibid. P: 617

46) « نظرية المجموع ». أخذاً عن أسوار المرتجبي: « سيميائية النص الأدبي ». (م.س) ص: 55.

47) J. Kristeva: "Séméiotiké". (op. cit). p: 84.

48) J.Kristeva: " Séméiotiké". (op. cit). p: 73.

49) Ibid. P: 196.

50) Ibid. P: 196.

* * *

مفهوم التناقص

عند جوليا كريستيفا

محمد وهابي

تتميز الدراسة البلغارية جوليا كريستيفا
 Julia Kristeva - بإجماع أغلب النقاد
 - بكونها أول من توصل إلي تحديد
 صياغة دقيقة ومناسبة لوصف مختلف
 أشكال التداخل والتفاعل بين نص
 وغيره من النصوص، وذلك من وضع وتأسيس مصطلح
 «التناص» L'intertextualité.

لقد بدأ تشغيل هذا المصطلح وتفعيله في الممارسة النقدية عند هذه
 الدراسة منذ سنة 1966 وذلك من خلال مجموعة من الأبحاث التي صدرت
 لها في مجلتي: «طيل كيل» Tel-Quel و«كريتيك» Critique، والتي
 أعادت نشرها في كتابيها: «سيميوتيك» (1969) séméotiké و«نص
 الرواية» (1970) Le texte du roman، وفي مقدمة كتاب
 «دوستوفسكي» لساخنين. وقد استمر حديثها عن هذا المصطلح، وعن
 أوجه استعمالاته إلى حدود كتابها: «ثورة اللغة الشعرية» La
 révolution du langage poétique (1974) الذي انتقلت بعده إلى
 اهتمامات أخرى، تاركة المجال لمجموعة من النقاد الآخرين الذين تناولوا
 بعدها هذا المصطلح «بالإضافة والتعديل بصورة اتسع معها أفق هذا
 المفهوم واتضحت معالمه»⁽¹⁾.

إن توصل كريستيفا إلي ابتكار صياغة مناسبة، ووصف دقيق،
 لمختلف التفاعلات النصية، من خلال وضع وتحديد مفهوم «التناص»،
 راجع بالأساس، إلي عاملين أساسيين:

١ - التراكم النظري الذي تشكل قبلها، خاصة ما يتعلق بالبحث في
 نسج النص ومصادته. ونقطة البداية في هذا البحث هي أعمال

دوسوسير، ثم الدراسات البنيوية، وأخيراً ميخائيل باختين الذي تعترف كرسيفا، بصراحة، وفي أكثر من مناسبة، باستفادتها من إرثه النظري في صياغة مصطلحها الجديد، ولعل الدليل واضح من خلال تردد بعض مصطلحات هذا الدراس في أبحاث كرسيفا مثل: «الإيديولوجيم» L'idéologèm، و«المحوارية» Le dialogisme، و«التعددية الصوتية» La polyphonie، و«الخطاب الكرنفالي» Le discours carnavalesque.

2 - النضج المعرفي لكرسفيا؛ وذلك من خلال تلاقح عدة علوم استفادت منها الدراسة في تحديد مفهوم التناص، ويتعلق الأمر باللسانيات، والمنطق، وآخر التطورات في مجال الأبحاث الماركسية وعلم النفس.

لقد انبثقت نظرية التناص، عند كرسيفا، من عمق البحث في نظرية النص، ويصادف ذلك، على المستوى الزماني، مرحلة «ما بعد البنيوية»؛ وهي المرحلة التي تسمى، في المسيرة النقدية لهذه الدراسة، بـ«السيمياثيات التحليلية» La sémanalyse.

تنطلق كرسيفا، بالأساس، في هذه المرحلة من رفض فكرة «النص المغلق» Le texte clos التي روج لها الشكلاونيون الجماليون، وتؤكد في أكثر من مناسبة، وأكثر من سياق، وبأكثر من صيغة ما يدل على انفتاحه وتداخله مع نصوص وخطابات أخرى؛ وذلك إما بتقديم تعاريف متعددة للتناص، وإما بتقديم مصطلحات وتعابير أخرى تشرحه وتوضحه.

نقف في مؤلفات هذه الدراسة على أول تعريف للنص - كتناص - من خلال كتابها «سيميوتيك» Séméiotiké الذي تقدم فيه التعريف التالي: «نعرف النص كجهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق الربط بين كلام تواصل يهدف إلى الإخبار المباشر وبين مختلف أنماط

الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. وبهذا فالنص إنتاجية، مما يعني:

1 - أن علاقته باللغة التي يتموقع داخلها هي علاقة إعادة توزيع (هدامة - بناء)، مما يجعله قابلاً لأن يتناول عبر مقولات منطقية أكثر من تناوله عبر مقولات لسانية صرفة؛ 2 - إنه تحويل لنصوص أخرى، أي تناص: ففي فضاء نص ما تتقاطع وتتعايد مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى⁽²⁾، وتتحدث عنه في مكان آخر بقولها «كل نص بتشكيل كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر»⁽³⁾.

من خلال هذين التعريفين، تؤكد كرسيفا أن النص (أي نص) هو مجال تناصي: أي بؤرة لتفاعل مجموعة من النصوص (السابقة عليه والمتزامنة معه) التي يسندعيها ويستحضرها في سياقه، وبهذا التصور، فهي تجهز بقوة على الاعتقاد الشكلي الذي يراه بناءً لغوياً مغلقاً، مكتفياً بذاته ومستقلاً بدلالاته، ولا تقف كرسيفا عند هذا الحد، بل يقودها حماسها الكبير، الذي يؤكد على تناص النص، إلى إنتاج مصطلحات أخرى تستعين بها في توضيح وشرح هذا المصطلح المركزي، وهي كلها مصطلحات موجهة، بالأساس، نحو خلخلة الانغلاق البنيوي، وبالأخص نحو خلخلة مفهوم «الستكرونية» (التزامنية) La synchronie الذي تبناه الشكلاونيون في تحليلهم وتعاملهم مع النص. وهذه المصطلحات هي: «الممارسة الدالة» La pratique signifiante، «الإنتاجية» La productivité، «التدلال» La signifiante، «النص المولد» Le génos-texte.

إن جدية كرسيفا في تناولها مفهوم «التناص»، جعلتها لا تكتفي بتقديمه كمفهوم جاهز، وإنما حاولت، منذ هذا الكتاب الأول (Sèméiotiké) أن تدرس تجلياته في عمليتين أدبيين من جنسين مختلفين

هما: « أشعار » لوتريامون Lautréamont، ورواية من القرون الوسطي تحمل عنوان « جيهان دو سانتري » Jehan de saintre (1956) لـ « أنطوان دو لاسال » Antoine de La Sale.

فبالنسبة لأشعار لوتريامون، توصلت كرسيفا إلى اكتشاف نوع من الترابط والتعلق الذي يقرب بين بعض مقاطعها، وبعض الصيغ الأصلية لنصوص مؤلفين سابقين، مثل « باسكال » Pascal، و« لاروشفوكو » La Rochefoucauld. وقد أطلق على هذا الترابط مصطلح « التصحيفية » Le paragrammatisme، وهو، كما تحدده، « امتصاص لعدد من النصوص (من المعاني) داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من ناحية أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين »⁽⁴⁾. ولهذه التصحيفية، في أشعار لوتريامون، ثلاثة أنماط هي:

أ - **النفي الكلي** Négation totale، وفيه « يكون المقطع الدخيل منقياً تماماً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً »⁽⁵⁾.

ب - **النفي المتوازي** Négation symétrique، وفيه « يبقى المعنى المنطقي العام للمقطعين كما هو، ولكن هذا لا يمنع من أن يمنع اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديداً »⁽⁶⁾.

ج - **النفي الجزئي** Négation partielle، وفيه « يكون جزء واحد من النص المرجعي منقياً »⁽⁷⁾.

أما بالنسبة لرواية أنطوان دو لاسال، فقد اكتشفت كرسيفا أنها مجال لاستقطاب عدد كبير من النصوص (شفوية أو مكتوبة)، سواء عن طريق الاستشهاد، أو عن طريق الالتحال؛ فالثقافة الشفوية تتخلل عالم الرواية من خلال مجموعة من الملفوظات والشعارات التقريظية التي شاعت في فرنسا ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر، مثل « ملفوظ

البائع الذي يشيد ببضاعته، أو المنذر الذي يعلن القتال»⁽⁸⁾. وبالإضافة إلى الأوصاف والشعارات التقريظية، تتخلل الرواية مجموعة من الشواهد اللاتينية والتعاليم الأخلاقية، «فأنطوان دو لاسال يستشهد بطوليس دوميلزي Tules de Milesie، وسقراط Socrate، وترميديس Trimides، وبيتاكوس دوميسلين Pitacus de Misselene، وسان أوغسطين Saint Auguistin، وأبيقور Epicure، وسان برنار Saint Bernard، وسان بول Saint Paul، وابن سينا Avicenne... إلخ»⁽⁹⁾. ويختص النص المكتوب ترى كرسيفا أن «اللغة اللاتينية، والكتب الأخرى (المقروءة) تخترق نص الرواية منسوخة بشكل مباشر (استشهادات)، أو على شكل آثار معلقة بالذاكرة (ذكريات). إنها تنقل كما هي من فضاءها الخاص إلى فضاء الرواية التي تكتب، فإما توضع بين مزدوجتين، وإما تنتحل»⁽¹⁰⁾.

والجدير بالذكر، في هذا الكتاب (Sèméiotiké) أن كرسيفا تبدي وفاءً عظيماً لمن سبقوها وساعدوها، بإرثهم النظري، على استيحاء مصطلح «التناص»، وفي هذا السياق نشير إلى دو سوسير De Saussure بقولها: «إن مسألة تقاطع (وتشظي) عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف فردناند دو سوسير في تصحيقاته. وقد استطعنا انطلاقاً من مفهوم التصحيف، الذي استعمله سوسير، بناءً خاصية أساسية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفة»⁽¹¹⁾. وبالإضافة إلى دو سوسير، يبدو، في الكتاب، إشعاع قوي لميخائيل باختين M. Bakhtine، بحيث لا تكف كرسيفا، في أكثر من سياق، وأكثر من مناسبة عن ترديد مصطلحاته وتشغيلها أثناء الدراسة والتحليل. ولا شك أن تتبع صفحات الكتاب يوقفنا كثيراً على هذه المصطلحات التي ترددت عند باختين في كتابه: «شعرية دوستوفسكي» و«الخطاب الروائي»، وذلك من قبيل: «الخطاب الكرنفالي»⁽¹²⁾ Le

Le roman ⁽¹³⁾ «الرواية المتعددة الأصوات» discours carnavalesque polyphonique، «الحوارية» ⁽¹⁴⁾ L'idéologème ويمكن أن نشير كذلك إلى مصطلح «الإيديولوجيم» ⁽¹⁵⁾ L'idéologème الذي تبنته كريستيفا في مقالها «النص المغلق» Le texte clos تحت عنوان: «الملفوظ كإيديولوجيم» L'énoncé comme idéologème، وحددت له تعريفاً خاصاً يجعل منه تلك «الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية» ⁽¹⁶⁾.

بعد كتاب «سيميوتيك» Séméiotiké، سيتجدد حديث كريستيفا عن التناص في كتابها الثاني «نص الرواية» Le texte du roman؛ وذلك إما بإعادة التعاريف والمصطلحات نفسها التي وردت في الكتاب السابق، وإما بابتكار مصطلحات وتعابير جديدة تشرح هذا المصطلح المركزي، وتوضح أوجه استعماله في النص المدروس.

في هذا الكتاب، نسجل احتفاظ كريستيفا بالتعريف نفسه الذي أوردته للنص - كتناص - في الكتاب السابق ⁽¹⁷⁾، كما نسجل، كذلك، عودتها إلى رواية «جيهان دو سانتري» لـ «أنطوان دو لاسال» واتخاذها متناً للدراسة في الكتاب ككل. إلا أن الجديد في هذه العودة، بالمقارنة مع الكتاب السابق، هو تخصيص الدراسة لفصل كامل يحمل عنوان: «التناص» L'intertextualité، تحدثت فيه بإسهاب عن مختلف أشكال التفاعل النصي بين الرواية ونصوص خطابات أخرى متعددة. ويمكن إجمال هذه النصوص والخطابات لنص أنطوان دو لاسال فيما يلي:

- الخطاب المدرسي الفلسفي اللاهوتي للعصر الوسيط Le discours scolastique ⁽¹⁸⁾.

- الكتب التراثية المقروءة من طرف أنطوان دو لاسال ⁽¹⁹⁾.

- الخطاب الشفوي للمدينة البرجوازية في القرون الوسطي (الأسواق الشعبية، المعارض، الفولكلور) ⁽²⁰⁾.

- شعر الغزل ⁽²¹⁾.

- الخطاب الكرنفالي ⁽²²⁾.

إن التوسع في دراسة أشكال التقاطع النصي في رواية أنطوان دو لاسال، جعل كرسيفا تستعين، مرة أخرى، بمصطلحات باختين. ويمكن إيراد هذه المصطلحات والسياق الذي وردت فيه على الشكل التالي:

- «التعددية الصوتية» La polyphonie: «لا يمكن أن نقرأ الرواية في مجالها التحويلي والتناصي إلا كتعددية صوتية (...) فكل رواية هي مسبقاً، وبوضوح تقريباً متعددة الأصوات (متعددة الكتابة)» ⁽²³⁾.

- «الخطاب الكرنفالي» Le discours carnavalesque: «إن مدلول الخطاب الكرنفالي هو إهانة لمدلول الخطاب الرسمي، أي للقانون» ⁽²⁴⁾. «إن الرواية التي تضم البنية الكرنفالية تسمى رواية متعددة الأصوات» ⁽²⁵⁾.

- «الإيديولوجيم» L'idéologème: «الإيديولوجيم هو هذه الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية» ⁽²⁶⁾. «إن إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تدرك داخلها العقلانية العارفة تحول الملفوظات (التي لا يكون فيها النص قابلاً للاختزال) إلى مجموعة (النص)، وكذا باندماج هذا المجموع في النص التاريخي والاجتماعي» ⁽²⁷⁾.

وبالإضافة إلى مصطلحات باختين تلجأ كرسيفا إلى تجنيد كثافة معجمية تسعى من خلالها إلى شرح وتوضيح مختلف أشكال التداخل

والتفاعل بين النص وغيره من النصوص، وتتجلى هذه الكثافة المعجمية في شبكة من الألفاظ والتعابير التي تصب كلها في مدلول التناص. ويمكن تقديم هذه الألفاظ والتعابير مع إثبات بعض الصفحات التي وردت فيها على الشكل التالي:

La permutation	التحوير	(p: 12)
Le croisement	التقاطع، التلاقي	(p: 12)
L'inspiration	الاستيحاء، الاستلهام	(p: 30)
Le dialogue textuel	الحوار النصي	(p: 68)
Emprunter	استعار، اقتبس	(p: 144)
L'empreinte	البصمة، الأثر	(p: 146)
Confrontés	مقابلة، متواحدة	(p: 147)
S'infiltrer	تسرب، تسلل	(p: 147)
La transcription	النقل، النسخ	(p: 147, 148, 152)
La pénétration	التوغل، الاختراق	(p: 147, 154, 156)
S'introduire	دخل، اندس	(p: 148, 152, 156)
La cohabitation	التساكن، التعايش	(p: 150)
Mosaïque de discours	فسيفساء خطابات	(p: 152)
La mutation	التبدل، التحول، التغير	(p: 162)
Les effets	التأثيرات	(p: 173)
Le polyglottisme	التعدد اللغوي	(p: 173)
La polygraphie	تعدد الكتابات	(p: 176)

نصل بعد ذلك الكتابيين السابقين لجوليا كرسيفا إلى الكتاب الثالث الذي يحمل عنوان « ثورة اللغة الشعرية » La révolution du langage poétique، وفيه تقدم الباحثة دراسة مفصلة عن طبيعة اللغة الشعرية عند شاعرين كبيرين من شعراء نهاية القرن التاسع عشر بفرنسا، ويتعلق الأمر بـ « لوتريامون » Lautréamont، و« مالارميه » S. Mallarmé. وما يميز هذه اللغة عندهما، بشكل عام، هو ما أحدثته من ثورة وانقلاب على الأحوال الصوتية، والمعجمية والتركيبية والعلاقات المنطقية التي كانت سائدة من قبل. وتصادف هذه الثورة على المستوى التاريخي، ثورة موازنة هي الثورة البرجوازية في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر.

تعود كرسيفا في الكتاب الثالث، للافتتاح على مساربها النقدية السابقة، وذلك من خلال توظيف مجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي اعتمدتها في الكتابيين السابقين، مثل: « الممارسة الدالة »⁽²⁸⁾ La pratique signifiante « الإنتاجية »⁽²⁹⁾ La productivité « التبدال »⁽³⁰⁾ Le phéno-texte et « النص الظاهر والنص المولد »⁽³¹⁾ La signifiante « الإيديولوجيم »⁽³²⁾ L'idéologème « الإنتاج النصي »⁽³³⁾ La production textuelle « الممارسة النصية »⁽³⁴⁾ La pratique textuelle... وبالإضافة إلى هذه الصيغ المتكررة، تجتهد كرسيفا في ابتكار صيغ جديدة تنتمي، هي الأخرى، إلى الحقل الدلالي نفسه، وذلك من قبيل: « المسار التبدالي »⁽³⁵⁾ Le procès de la signifiante « المسار الدال »⁽³⁶⁾ Le procès signifiant « الإنتاجي »⁽³⁷⁾ Le procès de la production « السيرة الدالة »⁽³⁸⁾ La chaîne signifiante « السلسلة الدلالية »⁽³⁹⁾ processus signifiant كما تعود كرسيفا، كذلك، للحديث عن التناص، حيث تشير، في تحليلها

لأشعار لوتريامون، إلى هذا التفاعل النصي بقولها: "كل نص مقروء يصير نصاً سابقاً له «أشعار»: رواية، شعر، ترجمة، خبر صحفي - لا شيء يقصي قبلياً من حقل الشعر، الكل يدخل فيه بشرط أن يصير موضوع تحول واحتياز»⁽⁴⁰⁾.

لم تقدم كرسيفا، في هذا الكتاب، إضافة جديدة في تعريفها للتناص، إلا أنها نبهت إلى سوء استعماله عند البعض، وذلك من خلال فهمهم له بمعنى ضيق ومبتذل يختزل عندهم فيما يسمى بـ «نقد المصادر»⁽⁴¹⁾ Critique des sources وهو ما تفضل كرسيفا تسميته بـ «التنقيب» La transposition وتعرف هذا المصطلح بقولها: «نعني بالتنقيب هذه الإمكانية للتطور الدال للمرور من نسق من العلامات إلى آخر، لإبدالهما، لتحويلهما، وتشكيل تمفصل نوعي لنسق من العلامات بين ما هو علامي وما هو نظري»⁽⁴²⁾، وبهذا يعتبر التنقيب شكلاً من أشكال التناص، وتشير الباحثة إلى دوره في هذه العملية بقولها: «إن التنقيب ضروري لهذه العلاقات السياقية - التناص التي تتحكم في دلالة النص. يمكن أن نفهم الآن بشكل جيد دور التنقيب في التناص: إنه بتفعيل النص المولد، ينتج التنقيب في النص الظاهر احتمالاً معمماً»⁽⁴³⁾.

وإذا كانت كرسيفا، في الكتاب الأول، قد درست بعض مظاهر التناص في «أشعار» لوتريامون، من خلال مصطلح «التصحيفية» Paragrammatisme الذي استعارته من دو سويسر فإنها في هذا الكتاب تعود لهذه الأشعار لتدرس مظاهر التناص فيها من خلال مصطلح آخر هو «التحويل» La transformation حيث اكتشفت أن لوتريامون يمارس التحويل على نصوص سابقية من الشعراء، خاصة «باسكال» Pascal و«فوفنارغ» Vauvernargues، و«لاروشفوكو» La Rochefoucauld و«دوكاس» Ducasse، بطريقتين هما: تحويلات التعارض Les

transformations d'opposition، وتحويلات التحوير Les transformations de permutation، مع ذكر أشكال كل طريقة والتمثيل لها بنماذج من نصوص الشعراء المذكورين⁽⁴⁴⁾.

وتتناول كرسيفا، في موضوع آخر، مظاهر التناص عند كل من لوتريامون ومالارمييه، من خلال مصطلح آخر هو «التبديل» La mutation حيث تقول: «حقاً إن النصوص السالفة تلك التي لبودليير Baudelaire لنرفال Nerval أو لرامبو Rimbaud، لنذكر فقط ثلاثة «أعلام» في الأدب الفرنسي أعلنت مسبقاً التبديل الذي أحراه لوتريامون ومالارمييه»⁽⁴⁵⁾.

هذه هي كتب كرسيفا الثلاث التي تحدثت فيها عن «التناص»، ومن خلالها يلاحظ أن الدراسة تبدى حرصاً كبيراً على تقديمه في نظرية ناضجة ومكتملة، سواء بتعدد تعريفاته، أو بتعدد صيغ شرحه وتوضيحه، أو بتعدد الألفاظ والتعابير الدالة عليه، والأهم من ذلك هو دراسة تجلياته وأوجه استعماله في النص الأدبي شعره ونثره... كل هذا يبين قناعة كرسيفا، بنضج المصطلح وفعاليته في التحليل، وهو ما عبرت عنه في كتاب «نظرية المجموع» Théorie d'ensemble، بقولها: «إننا نطلق مصطلح التناص على التداخل النصي الذي يحدث داخل النص الواحد، بالنسبة للذات العارفة، فإن التناص هو المفهوم الوحيد الذي سيكون المؤشر على الطريقة التي بواسطتها، يقرأ نص التاريخ ويتداخل معه»⁽⁴⁶⁾.

نستطيع من خلال كل المعطيات السابقة المقدمة حول التناص - عند كرسيفا - سواء على مستوي التنظير، أو على مستوي تفعيل هذا المصطلح في الدراسة والتحليل، أن نحدد له مجموعة من السمات والخصائص التي حاولت من خلالها الباحثة توسيع مفهومه، وتقديمه في

نظرية ناضجة ومكتملة. إذاً، بناء على هذه المعطيات، يمكن تحديد السمات والخصائص التالية:

- يرتبط التناص، عند كرسيفا، بما يسمى بـ «الإنتاجية النصية»، وهذا يدعونا إلى التخلي عن فكرة تصوره بناء مغلقاً، والنظر إليه كمجال إنتاج وتوالد مستمر.

- بناء على المعنى السابق، فالتناص هو مجال تقاطع وتلاق وتداخل وتفاعل واندماج وتجاوز مجموعة من النصوص (على الأقل نصين)، وفي هذا تقول كرسيفا: «إن الكلمة (النص) هي تقاطع كلمات (نصوص)، بحيث تقرأ فيها على الأقل كلمة أخرى»⁽⁴⁷⁾.

- يؤثر المعطى السابق على أن التناص شرط ضروري لكل نص، وبهذا لا يخلو أي نص من استدعاء نصوص أخرى سابقة عليه أو متزامنة معه.

- حينما يقوم نص ما باستدعاء واستحضار نصوص أخرى فإنه ينقلها من سياقها الأصلي وي طرحها في سياق جديد، وهو ما عبرت عنه كرسيفا بـ «الهدم والبناء»، أو «النفي والإثبات» المتزامنين وتحكم السياق في العملية التناصية، لا يبقى هناك مجال للحديث عن أي تناص اعتباطي.

- قد تحضر النصوص المرجعية في النص الأصلي أو المركزي من خلال ملفوظات دالة عليها فقط.

- قد تكون مصادر النصوص المرجعية شفوية أو مكتوبة، ومن أجناس معرفية مختلفة.

- يقوم النص المركزي باستحضار النص المرجعي (أو النصوص المرجعية) بطرق مختلفة: كالاستشهاد، أو الاتحال، أو الاقتباس، أو

الامتصاص، أو التصحيف، أو التحويل، أو الاستبدال، أو التحويل، أو التنقيب.

- بتعدد طرق الاستحضار السابقة، يتبين أن مفهوم التناص مفهوم واسع وشامل، إذ إنه يستوعب مختلف أشكال التفاعل النصي، وبهذا فهو غير قابل للانحصار للاختزال في شكل الأشكال.

- يتميز التناص في الرواية باستحضار كبير للخطاب الشفوي، وهو ما تشير إليه كريستيفا بقولهما «إن الرواية عملية نسخ لتواصل شفوي أكثر منه كتابة»⁽⁴⁸⁾.

- يتميز التناص في الشعر بكونه «ظاهرة معتادة على امتداد التاريخ الأدبي»⁽⁴⁹⁾، لكنه «بالنسبة للنصوص الشعرية الحديثة (...) قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صاعقتها عبر امتصاص، وفي الوقت ذاته عبر هدم النصوص الأخرى للفصاء المتداخل نصياً»⁽⁵⁰⁾.

- يتميز التناص عند كريستيفا، بشكل عام، بكونه ظاهرة جمالية في النص، وبهذا فهو ليس مجرد تداخل خطابات، وإنما هو «فسيفساء خطابات»، أو «فسيفساء استشهادات».

الهوامش

- 1) صبري حافظ: «التناص وإشارات العمل الأدبي»، مجلة: «عيون المقالات» (المغربية)، العدد: 2، 1986، ص: 93.
- 2) Julia Kristeva: "Séméiotiké (Recherche pour une sémanalyse)", coll: Tel Quel, ed: Seuil, 1969. P: 52.
- 3) Ibid. P: 85.
- 4) Ibid. P: 194.
- 5) Ibid P: 195.
- 6) Ibid. P: 195.
- 7) Ibid. P: 196.
- 8) Ibid. P: 73.
- 9) Ibid. P: 72.
- 10) Ibid. P: 74.
- 11) Ibid. P: 194.
- 12) انظر تردد المصطلح في الصفحات: 83، 101، 99 (مثلاً).
- 13) انظر تردد المصطلح في الصفحات 91، 100، 101، 107 (مثلاً).
- 14) هو المصطلح الذي تم استبداله عند كرسيفا بـ «التناص»، انظر تردده في الصفحات: 88، 91، 107 (مثلاً).
- 15) يعني هذا المصطلح عند باختين: «الاتجاه الإيديولوجي»، وقد ورد ذكره في كتابه: «الماركسية وفلسفة اللغة» (مرجع مذكور، ص: 206)، و«المنهج الشكلي في نظرية الأدب» الذي نشره تحت اسم مستعار هو «ميدفيدف» Medvedev، كما يوضح ذلك تودوروف في كتابه: «M. Bakhtine, Le principe dialogique» انظر «علم النص» جوليا كرسيفا. ترجمة فريد الزاهي. مراجعة: عبد الجليل ناظم. دار تويقال للنشر، الدار البيضاء. الطبعة الأولى، 1991، ص: 21، هامش المترجم).
- 16) Séméiotiké.(op. cit). P: 53.
- 17) Séméiotiké. P: 52 - Le texte du roman P: 12.

- 18) Le texte du roman. Moutons publishers, "The Hague. Paris, New York, 1979. De la page: 139 à la page: 146.
- 19) Ibid. De la page: 146 à la page: 148.
- 20) Ibid. De la page: 152 à la page: 156.
- 21) Ibid. De la page: 157 à la page: 162.
- 22) Ibid. De la page: 162 à la page: 176.
- 23) Ibid. P: 176.
- 24) Ibid. P: 162.
- 25) Ibid. P: 92.
- 26) Ibid. P: 12.
- 27) Ibid. P: 12.
- 28) انظر، مثلاً، الصفحات: 19، 63، 134، 170، 201، 340، 493
- 29) انظر الصفحة: 160
- 30) انظر الصفحات: 22، 25، 28، 35، 95.
- 31) انظر، مثلاً، الصفحات: 83، 84، 87، 114، 115، 116، 207، 362.
- 32) انظر الصفحة: 381.
- 33) انظر الصفحة: 331.
- 34) انظر الصفحات: 117، 169، 204، 463.
- 35) تكرر هذا المصطلح عند كريستيفا ما يزيد عن ثلاثين مرة، ما بين الصفحة: 28، والصفحة: 606.
- 36) انظر الصفحتين: 482، 500 (مثلاً).
- 37) انظر الصفحة: 515 (مثلاً).
- 38) انظر الصفحة: 460 (مثلاً).
- 39) انظر الصفحة: 139.
- 40) Julia Kristeva: "La révolution du langage poétique". (op. cit). p: 341.
- 41) Ibid. P: 60.

42) Ibid. P: 60.

43) Ibid. P: 340.

44) Ibid. (voir des exemples de page: 344 à la page: 358).

45) Ibid. P: 617

46) « نظرية المجموع ». أخذاً عن أسوار المرتجبي: « سيميائية النص الأدبي ». (م.س) ص: 55.

47) J. Kristeva: "Séméiotiké". (op. cit). p: 84.

48) J.Kristeva: " Séméiotiké". (op. cit). p: 73.

49) Ibid. P: 196.

50) Ibid. P: 196.

* * *

ALPACULTV.D

مقالات في الشعر الجاهلي

محمود موعد

على المفارقة والبقاء . وفي مثل هذه الحال لابد من كتبت الاصول وترسيخها من جهة ، ومن جهة فهم الانسان العربي في سبل اعادة صياغته من جهة ثانية ، ولا يمكن أن يتأتى لنا فهم هذا الانسان الا من خلال دراسة دوحه وفكره وما يتطوران في التاريخ ، والا من خلال دراسة مبدعاته والآراء التي خلقها ، فودتها الحاضر عن الماضي الذي ما يزال يقيم فيها .

ولا تعدو الدراسات ، التي تناولت النصوص التراثية كونها توثيقاً واستعراضاً غير مصق تمس التراث مساهمة وخارجية من دون أن تتمكن من الفحص في مصادره ، في الوقت الذي تتيح لنا فيه الدراسات الاحتمالية والتعبية والفلسفية والمنهجية القوية

صغر عن وزارة الثقافة في مطلع هذا العام كتاب (مقالات في الشعر الجاهلي) للناقد الفلسطيني يوسف يوسف .

وتشاكل بادى ذي بدء : مادلات مقصودة الناقد ، وهو المهتم اساساً بالادب الحديث الى ذلك الموروث المعين في القدم ؟ .

بيد لنا أن حلفه على ذلك هو ايمان بأن الأمم ينبغي لها في الأزمات ان تلتفت حول تراثها ، التي يجد شخصيتها التاريخية واستمراريتها القومية .

وعلمي ذي امتنا العربية اليوم تهر بأعطر محمد حساري يصنع أصالتها وقوتها

الحدثية فرصة الاساطة الشمولية بالموضوعات الادبية .

ويبدو من واجب الناقد الادبي المعاصر ازاء هذا التصور النقدي ان يحاول التعمق في التراث ابتداء من الشعر الجاهلي ومرورا بالمصور الادبية كلها عارضا اياه على محك المعاصرة . وهنا . . . نلاحظ أن تحليل يوسف اليوسف لحلقة امرئ القيس مثلا ، يحاول اظهار هذه القصيدة العظيمة وكأنها رفض للخطر الاجتماعي ، ومجابهة القيم القائمة ، وان هذا الرفض جزء اساسي وأصيل من محتوى الروح العربية . . . ويظهر امرئ القيس وطرفة وهشامانك من حيث هم المؤسسون الاوائل للمعارضة الاجتماعية في لغاتنا العربية . وبذلك يظهر وثوقناهم معاصرون لنا . وعلة هذا أنهم يحاولون التعبير عما هو جوهري وثابت في النفس البشرية في اوضاعها بهذا الحلم بكل ما فيه من ابعاد ، وان اختلفت وسائل التعبير ، بسبب من اختلاف الظروف والقيم والمعايير .

وتؤكد قيمة كل دراسة نقدية بالمنهج الذي تنبجه . ويحاول يوسف اليوسف ان يرسخ في النقد الادبي المعاصر ما يدعو به بالمنهج المتكامل الذي يمكن تعريضه بأنه احصاء المبدع الفني بحملة المحتوى الفكري للناقد . وهذا يعني سبر كافة مضامين وروايات العمل الفني . وبذلك يصير بالمنهج المتكامل

شوطاً الى الامام في النقد العربي ، مضيئاً الى ما سبقه رواد هذا المنهج اليه (١) . ان الاختصار على المنهج الاجتماعي يرضى الناقد الى العجز عن الفحص وسبر كامل مظاهره لان هذا المنهج يأخذ بالحسبان ان المبدع الفني هو من نتاج مجتمع بلغ مرحلة ما من مراحل التطور ، مما يفسد ان المبدع الفني هو من نتاج نفس ، طامشتها الخاصة بها دون سواها من الناس . ومن هنا لابد من تكامل الاجتماعي بالطباق . ربما ان حكم القيمة هو في جوهره نظرة الى المستوى الفني المبدع ، فقد كان من الضرورة ان يتفرج النقد الفني بالمنهجين السابقين . نوعاً هو من صلب تراثنا النقدي القديم نوع من النقد يسمى اليوم بالتحليل النقدي ، مثله خير تحليل اكبر اساتذة الفهم النقدي للتصوير الادبية والتي به عيد القاهر الجرجاني . ومن المتصور ان يقوم نقد متكامل بلير تحليل لكل النص الادبي ، والابداع الادبي كما نعلم لا يكون الا من خلال اللغة الادبية الراقية .

ويتبقى أن يزاوج هذا التحليل بين القصيدة الفنية والقصيدة الشعبية للاديب . وهناك مسائل نقدية يمكن ادخالها الى النقد منها مثلا النقد الاثربولوجي الذي يفسر المبدع الفني من حيث هو تعبير عن مضامين المجتمع الاجتماعي أي عن منظومة الصور

المتواجدة في أعمال كافة أبناء المجتمع الواحد نتيجة لطروف بيئة واجتماعية واحدة . هذه الصور تبسط نفسها عبر المبدع الفني بطلاً حنوياً ولاشعورياً وفقاً للمصطلح الثاني .

وعبر مكان يتجلى فيه البحر الانثروبولوجي للصور العامة واللاشعورية هو المقال الذي يحمل عنوان « النحلة الطالبة في القصيدة الجاهلية » وهو أهم مقالات الكتاب . ولقد بين هذا البحث ان استبدال القصيدة بلوحة طفلة ليس من قبيل الصدفة . وانما هو ظاهرة ثورية تنيل الترجمة والتفسير والحقيقة ان الشاعر لا يتجزأ فصحب وانما هو يتوح على قسط الطبيعة تماماً كما لو كان (عشتار) التي تخرج حل موت تموز (جفاف التربة) وكذلك هو يندب الحضارة التي لا تستطيع أبداً أن تترسخ في ظل هذا الطرف من القحط والجفاف ففي بعض الظلمات ولاسيما ظلمات النابغة نحس ان ما يعرض له الشاعر هو الانهدام الحضاري اللاحق بالعمراء وكذلك يؤس كثرية التي يحرم الانسان من الاحتضان والتفسير ويفرض عليه تنزداً بنوياً عبر ستقر . وفي بعضها الآخر وبخاصة ظلمات زهير نحس ان ما يعرض له الشاعر هو الانتظار لقاء الذي ينظر اليه من حيث هو ليس الحضارة . ان في أعمال شعر زهير كله تكمن الصورة اللاشعورية تلك ، يوصفه

مطلباً حنوياً وحضارياً طاً . وكذلك حال كل من معلق ليلى وعبيد بن الابرص ففي معظم شعر ليلى الذي يعرض للعلاقات بين ايمان وذكرها ، يقوم هذا الحيوان بالرحلة لا تنهي الا عند بلوغ الماء والكلأ . ان رحلة هذين الحيوانين هي الرحلة البدوية التي تتبع الشايح والمراعي ، أو هي صورة لاواعية عن تلك الرحلة وعن مطلبها الاساسي .

وفي معلقة عبيد تنكرو كلمة (ماء) ثلاث مرات أما كلمة « جذب » ومشتقاتها خمساً نواجا للكلمات الدالة على انهيار الحضارة لكثرة هي الأخرى ، وأكثر منها ما يتعلق بالماء من أسماء كالولدي والخروج والجعل والانسكاب والانسراب الخ . وليس هذا كله من قبيل الصدفة . إنما صورة البحر ، وصورة التفافها الى مقومات الحياة . وهذه الصورة قنبت عبر القصائد الجاهلية تلقائياً أو حنوياً . وليس هذه الصورة وجود ثقيل في الشعر الحضري الاموي مع والعباسي نظراً لان المدن التي احده الشعر يتركز فيها لاتعاني من أزمة الماء والانهدام الحضاري . وفي قسم ثالث من هذه المطالع الطلية نجد الشعر تبسط عليه فكرة الاحتجاج ضد القمع الجنسي . وعبر من يمثل هذا الجانب أمرق القيس وطرفة . وهكذا نرى أن هذا المنهج له

حق الكثير . ولعل أهم إنجازاته يمكن تلخيصها في النقاط التالية :-

١ - الإحاطة شبه الشمولية بالنص بحيث تستظهر منه كل ما يمكن أن يدور من مضامين . .

٢ - تظهر القصيدة الجاهلية نتيجة لسر كامل المعنى - وهي مابتدو بسيطة لدى النظر إليها من السطح تظهر على أنها أحسن مما اعتدنا أن نصور .

٣ - تقدم الصورة الفنية أكثر جبالاً والفاً ، بسبب من تبيان العلاقة بين الروح وبين شرطها الخارجي فلم يعد **ممكن النظر** إلى الشعر الجاهلي كما لو كان مبدأً ساكناً لاننا نكتشف فيه انتمصراً لكل ، الذي يوحد الإنسان في كل زمان ومكان . اننا لانملك اليوم شعراً يحتاج على الشعر الجاهلي مثلاً احتج امرؤ القيس (داراً جليلاً مثلاً) على الرغم من أن عصرنا الزمان هو عصر التحرر لكل بعامة . وبذا يبدو الشعر الجاهلي اليوم جديداً ، أنه جديد بمحتواه على الأقل .

اما ما لم يحققه هذا المنهج وذلك بسبب من كونه ما يزال في المهد متطراً من بطورونه وبخسبونه من النقد ، فهو اكتشاف التبعيات الفلسفية المختلفة بالروح الجاهلية واقتناص هذه التبعيات في نصوص الشعر الجاهلي نفسه . ان المنهج الفلسفي في النقد الأدبي وهو منهج يهود في فرنسا الان ، بقي خفيف الخضور في منهج هذا الناقد .

ونحاول لغة هذا الكتاب ان ترمي مصطلحات نقدية مسحوبة من الفلسفة وعلم النص إلا أنها تفلو من اشتقاقات غريبة في بعض الاحيان عن اللغة العربية . ومن جهة أخرى نرى أن الناقد يؤثر تعابير والفاظاً كان من الافضل لو أنه استبدل بها عبارات والفاظاً أكثر التصاقاً باللغة واسهل ولها على الاذن العربية .

ونبدو بعض المصطلحات في منهج الناقد ، غريبة على الثقافة العربية وهجينة على شعر الجاهلي .

وكذلك نرى أن بعض التفسيرات تفلو عن النص في أحياناً ، ونفسره على أن يقول ما ليس فيه ، ونعطي بعض الاحكام عن شخصيات الشعراء مالا يليق بها .

ويبدو الناقد مطعناً الى نتائج مدونة التحليل النفسي ويتعامل معها باعتبارها قوالين ثابتة ، مع أن علم النفس ما يزال بطمح حتى الان ليصف في زمرة العلوم من جهة ، كما أن كثيراً من نتائج مدونة التحليل النفسي لم تبتن عتقاً .

وكان أولى بالمؤلف أن يقوم بتنسيق المقالات وترتيبها لتكون مقالات في كتاب متكامل وليست متفرقة في المجلدات .

ويبقى في الكتاب جوانب وتفصيلات لم نعرض لها وارجو ذلك في مناسبة أخرى وكان حبنا هنا أن نشير الى أهمية هذا الكتاب ولغته على اارة الحوار .

برل الاشتراك عن ستة

١٠٠ في مصر والسودان

١٥٠ في سائر الممالك الأخرى

تتم العدد ٣٠ مليا

الاعلانات

يقضى عليها مع الإدارة

المجلة

مجلة البحوث في الأدب والفنون

ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها

ورئيس تحريرها المسئول

أحمد حسن الزيات

الوزارة

دور الرسالة بشارع السلطان حسين

رقم ٨١ — عابدين — القاهرة

تليفون رقم ٤٢٣٩٠

العدد ٧١٩ « القاهرة في يوم الاثنين ٢٢ جمادى الأولى سنة ١٣٦٦ — ١٤ أبريل سنة ١٩٤٧ » السنة الخامسة عشرة

مقاييس وأصول

في النقد والشعر

للأستاذ عباس محمود العقاد

ومعنى نوجز فانه الإيجاز في الجواب للفيدي على هذا السؤال ،
مقولون إن النحير في أحكام الأدب — وفي جميع الأحكام
أحق أن ينسب إلى الذي يستحسنون أو يستهجنون لغير سبب
يطونه إلا أنهم قد استحسنوا وأهم قد استهجنوا ولا مزيد .
أما التي تبقى حكمتك على أصول ومقاييس تم الأدب كلها
ولا تخش أخطأ من الشعراء أو الكتّاب فليس ذلك من التحيز
في شيء ، كائن ما كان الرأي ، الذي ترتبه ، وليس التحيز إلا الذي
يستعمل في تلك الأصول والمقاييس فلا ينقدها ولا يطلها ولا يهملها
على الوجه الصحيح .

ونحن لا يمتينا شاعر من الشعراء بعينه إذا فهمنا الشعر على
حقيقته وطلبتنا من معدنه . أما إذا كنت تجهل تلك الحقيقة
ولا تعرف الحق الصادق لذلك المدين فالمصيبة أعم من هبابة شاعر
أو الإجحاد به والتعامل عليه لأنها مصيبة الميراث نفسه
للمصيبة التي الموزون في إحدى كفتيه ، أو في كلا كفتيه
ونحن لم نقل إن المدرسة الشوقية حلوا من عحاسها ومراياها ،
ولا قلنا إنها لم تشتمل على شيء غير الفناض واليوب .

ولكننا قلنا إنها لم تحقق للشعر أشرف مقاصده وأرفع
مراياها ، وعرضناها على المقاييس الحالية التي لا سبيل إلى التكسك
فيها بخلاف الأحوال ، فلم يصبق عليها مقياس منها ولا حاول
أحد أن يصحح لنا ما قسناه عمالقا فيه مذهبا في « تطبق » .
وهذه خلاصة تلك المقاييس التي ندع ، سكارها لن يستطيع
إسكارها ، أو ندع تطبيقها على خلاف رأينا من إنشاء كما نشاء .

« كتب الأدب السوري المصري الأستاذ خليل هنداوي
مقالا في مجلة الكتاب البيضاء تناول فيه بالنقد مؤلف الأستاذ
سيد قطب الحديث عن « كتب وشخصيات » ، واستطرد من
نقده إلى الكلام على « معناه المدرسة الشوقية والمدرسة المقادية
في الشعر » ثم انتهى من كلامه قائلا : « مثل شوقي لن تطهر قيمته
مدرسة عقادية لأنها أظهرت فيه تحويرها يوم كانت تريد أن تجس
من المادني الشاعر ، لا كبير ، ومن شكوى الشعر المصور
وها قد طلق المادني الشعر لأنه لم ير نفسه أهلا له ، وها شعر
شكوى لا يردده أحد ، ولم يبق من تلك الفئة إلا المقاد .
والمقاد رجل ذهية جبارة وعقل خصب عجيب ، لا تسمح له
أن يطير إلا بقمر » .

« وكان من الحق أن أوجع إلى صاحب المدرسة في هذا
القول الذي أردت له جوابا شافيا عن هاتين المدرستين ... فإنا
قول الأستاذ فيما كتبه الهنداوي وما رسمه من التحيز وما حكم
به بين المدرستين »

على نافع

« فالقياس الأول أن الشعر قيمة إنسانية قبل أن يكون قيمة
تعطية أو صناعية .

فما من أمة على وجه الأرض إلا وهي تنظم الشعر على اختلاف
اللغات والأوزان .

وهي لا تنظم الشعر لأنها تتكلم بهذه اللغة أو تلك ، وتعرف
هذا الضرب من العروض أو ناث . ولكنها تنظمه لأنها
كائنات إنسانية حية تقيمها كلها سليفة الإنسان ونوازع الحياة .

فأول مقياس للشعر الصادق الرفيع أنه يحتفظ بقيمته
الكبرى إذا ترجم إلى جميع اللغات ، لأنه يرجع إلى الطبيعة
ولا يحمل صرحه كله إلى أغراض الأوزان أو موقع الألفاظ
في الأدان .

ثم إن الوسيقية اللغوية مزية من مزايا الشعر في كل لغة
من اللغات

ولكنها إذا كانت هي مزيته الوحيدة ، أو مزيته الكبرى
التي لا ينقص شيرها ، فأول ما ينهم من ذلك أنه كلهم يستعمل
من الطبيعة الإنسانية ، وأنه صناعة محض وليس من الألفاظ
والأوزان ، وليس من الشعر الإنساني الخالد في أطوار رفيع .
والقياس الثاني أن الشعر صغير عن صس صاحبه وإن كان
وسعاً لغيره .

فإننا قرأت ديواناً كاملاً من الشعر وحب أن تعرف صاحبه
وتتمتله في دقائق طبعه ونوازع سريره وأطوار حياته .

وإذا نمت غزله — مثلاً — في أطوار تلك الحياة وحب
أس تمثل لك سمات حبه وسمات محبته في كل طور من
تلك الأطوار .

فلا يكون الشعر تمييزاً عن نفس حية إذا كنت تحبل تلك
لنفس حين تقرأ ديوان صاحبه ، ولا تسخرج لها من ديوانه
نحلة حية داخلية لا يدورها شيء غير الأرقام والأعلام .

ولا يكون الشعر تمييزاً إذا كنت تقرأ عزز الشاعر كله
من صباه إلى شيخوخته فلا ترى فيه قارفاً بين محب ومحبوب ،
ولا بين عاطفة وعاطفة ، ولا بين شباب وشباب .

ولا يكون الشعر تمييزاً إذا كان صاحبه يزعم لك أنه معطيك
سورة من الأحياء والجملات وهو لا يعطيك صورة من نفسه .

ولأن هذا صناعة وفن في نوازع الحياة ، لا يبلغ بقائه من
القوة أن يمر « شخصاً كاملاً » بين غيره من شخص ومن الأحياء .
والقياس الثالث للشعر صادق أن القصيدة غنية حية أو « سية
عصوية » يقع كل جزء منها في موقفه الذي لا ينفى فيه غيره ،
كما تتألف الأقسام من الخوازع والأعضاء .

فإذا طليتها بالتقديم والتأخير ماتت كايوت الجسم الحى الذي
تضخ قديمه في موصع وأسه أو رأسه في موضع قديمه .

أما إذا جاز لك أن تبعثرها شذو مذر ثم تعيدها في كل مرة
على وضع جديد هي إذن من عالم الجملات لا من عالم الأحياء . بل
هي من عالم الجملات الذي لا فن فيه ولا تسويق له ولا معنى لتركيبه .
لأنك لا تستطيع أن تمنع هذا الصنيع بجماد كالتمثال أو جماد
كالدولاب أو القدرح المتروش .

هذه أمثلة من المقياس التي ندين بها في نقد الشعر وتقدير
الشعور .

فيل أي وجه الشعر في الحلاقة فيها ؟

لا تخور الحلاقة منها إلا على وجه من وجهين :

فإننا أن قول لقنن بن رث هذه المقياس باطلة في حلقها
ومعيلها ، وإن الشعر قد يكون من طراز الشعر الرفيع وهو
لا يعطينا مزية إنسانية عمرل عن رنين الأوزان وطلاوة الألفاظ ،
ولا يصير لنا عن نفس صاحبه ودخيلة حياته ، ولا نتماسك قمرانده
عالمك لغة الحية التي تستعصى على التقديم والتأخير .

فإن قال القائل هذا فهو شأنه فيما يراه ، وإناس وشأنهم
في الأخذ بما رآه .

أما إذا قبل تلك المقياس وارتضاها فليس له غير وجه واحد
المخافة فيها قدماء ، وذلك أن يقول إن المقياس صحيحة
ولكنها تطبق على شعر المدرسة الشوقية وما جرى مجراها .

ومسى ذلك أنه يستعص أن يستخلص من « دواوين شوقي
صورة صادقة له كالصورة التي تستخلص من الدواوين لأمثال
النبي والمري وابن الرومي وأبي نواس وأن يصرف من عزله أطواراً
لحبه في الشباب والشباب ، وأوصافاً لمن أحبه ونظم الفز نبيهم
على اختلاف احسان والسجدا وأنوار الفز .

٢ - تفسير الأحلام

للمهزب سمجونه فرور

سلسلة محاضرات ألقاها في نيسا

للاستاذ محمد جهان الدين حسن

المحتوى الظاهر والمحتوى الباطن للحلم :

رأيتُ أن دراستنا لسيكولوجية الأحلام لم تكن عديدة الفائدة ، فقد استغلنا بفصل الجهود التي بذلناها في هذا الاتجاه أن نصل ، عن طريق الفروض التهديدية التي يملونها ، إلى نتيجة : الأولى فهم لطبيعة عنصر الحلم ، والثانية العثور على طريقة لتفسير الأحلام . أما عن طبيعة عنصر الحلم فقد رأينا أنه ليس في حد ذاته شيئاً رئيسياً ، وإنما هو بديل من شيء آخر مجهول لدى الشخص الحالم . وإنما لقائل في تطبيق هذا الفهم على الحلم يأكله كجسوة من هذه العناصر ، والطريقة التي ستبناها هي أن ندفع بعض الأفكار البديلة تتوارد على خاطرها ، وبوجهة الراسد العنصر منكشف ، كشف النظام عن الأفكار اللاشعورية وإبرازها إلى منطقة الشعور .

فإذا انتقلنا الآن من النظر إلى العنصر الواحد ونظرنا إلى الحلم كوحدة كاملة وجدنا أن الحلم ما هو إلا تحريف لشيء آخر لاشعوري وأن الفرض من التفسير هو الكشف عن هذه الأفكار اللاشعورية ، وعلى هذا يجب مراعاة الثلاث قواعد العامة الآتية عند التفسير :-

١ - لا داعي للاهتمام بالمعنى السطحي للحلم سواء أكان معقولاً أم غير معقول ، وإنما أم غير واضح ، فهو لا يحتوى بأى حال من الأحوال على الأفكار اللاشعورية التي يبحث عنها .
٢ - يجب علينا أن نركز جهودنا في محاولة تذكر أفكار بديلة لسكل عنصر على حده من غير أن نضع النظر فيها كثيراً لئلا إن كانت تحتوى على شيء بلائم الحلم أو لا يلائمه . كما يجب علينا أن لا ننهم كثيراً إذا شعرنا أن هذه الأفكار تقودنا بديلاً عن عنصر الحلم .

٣ - يجب علينا أن ننظر حتى تبرز الأفكار اللاشعورية المعينة أي تبحث عنها من لقاء نفسها كما حدث في حالة الكلمة « مونا كيو » التي رويها لكم في المحاضرة السابقة (١) .

والآن أفنتسكم أذكركم أنه لا داعي مطلقاً للقلق أو الالباء إذا كما لا تذكر الحلم بأكله بل تذكر جزءاً كبيراً أو صغيراً

(١) العدد ٧١٦ من الرسالة .

ورددوها وزعوا بها ولا يزالون يرددون بها وهي تنقن النفوس وتفرغ العبدات .

أفهدا هو المقياس القويم المستقيم ، وما تيسر عن من خلاصة الآداب الإنسانية هو التحيز والمعجز من التقدير ؟

افهموا يا هؤلاء أولاً

وافهموا يا هؤلاء ثانياً .

وافهموا يا هؤلاء أولاً وأخيراً .

افهموا قبل أن تهموا ، وافهموا قبل أن تنصوبوا أنفسكم فسوة للنقد والتقدير ، وعلمكم تفنن بالتعبير وتستأثر لقضائها بالإنبات .

هيا من محمود انصار

ومعنى ذلك أنه يستطيع أن يترجم قصائد شوقي ويحفظ لها بالجوهر الذي لا يزول بزوال الخائن اللغوية والنقمة الموسيقية ، ويستطيع أن يحصى النقاد بقصيدة ناسك في بيتها كما يتناسك الأحياء وتستعصى على محاولة التقديم والتأخير .

فإذا استطاع هذا جاز له أن يسمى استحقاقه استحقاقاً وإن يسمى كلامه رداً على نقد وبياناً في معرض آراء والأدوات .

أما أن يكون قصداً « الاستحقاق ونس » ١ فله أن يستحسن « ونس » كما يريد ، وله أن يقول إن المستحسنين منه « ونس » كثيرون . ولكن أى استحقاق هذا الذي تصبونه معياراً لآداب الإنسانية يا هؤلاء ؟

إن الذين طربوا شعر شوقي ولم يفسوا مواطن القصص فيه هم بأعيانهم أوثاق الذين طربوا لتلك الألفاظ المقيمة الشائمة ،

مقدمات جديدة

لقراءة الشعر الجاهلي

يقدم

خالد محي الدين الهراشي

حرية الاختيار :

بعد مرور خمسة عشر قرناً - بالتقريب - على تلك اللغات الإبداعية الشائعة التي فسلتها شمس صحراننا الضالعة ، ولعنمتها مرأس مبار بين قبلة حب ولغة الجلة كلتها ورفق المعنم ، ونقلتها أهواء الراجلين بين نجد والحجاز ووادي اليمن السعيد ، تزين نجوم الصحراء وتؤنس وحشة التوحدين بين الحيرة وأنشام والأنبار - وبين قزة والبحرين - وفي مناطق أخرى لا نست لربها قدم اتساعتنا المتطلع الى حجب الغيب يود اجتيازها - حتى ولو بالأحلام - . قد يخطر لسان ما يعيش في عصر الفيت فيه الحدود بين الأرض والسما ، وربما بين كوكب وكوكب ان يسأل ، كيف استطاع راضي الأشياء وحادي العيس ، والباحث عن اسباب البقاء في تلك الدوائر البهيم التي تغيب فيها الاتجاهات ان يعزل الوجود الى لغة ؟ ثم يحتل هذه اللغة امتصداً ومخاضات ، . يخلق منها بعد شحنات ملئت بزخم ما فوق زخم الكلام العادي . تصادم انفاقها بانفاقها متوكة من جديد في متحرك ومساكي . يترك عند السماع بوحاً متفياً يرتفع يسامعه الى كون من القوة الخارقة غير المنظورة . . ويكون الشعر الوجه المشرق الذي شد اليه اتساعتنا غير التذويح ؟

تشير إشارات الزمن التي أقيمت من هناك ان الشعر ضرورية . لم تولد كما عرفناها . بل لغة ضرورية أخرى ، كانت هي وحيثها المصنى وسلافها السكر . وليس يدعنا ان يكون الشعر إحدى ولادات الشعر . . تلك اللغة التي حاول الانسان تسليق وحشته من طريقها . وإذا كان لكل شعب من شعوب هذا الكوكب طريقته الخاصة في التعبير عن وجوده في مجالات الشعر ، فيكون الانسان العربي قد اهتم الى سلالته الساحرة من طريق الأبدية وإذا استطاع علماء (الانثروبولوجيا) ان يكشفوا خصائص الشعوب ، ويخرجوها كلاً الى فصلته من حيث التعبير عن وجوده وتطوير ذاته من اجل التمازج افضل ، فانهم لن يتصوروا طويلاً لاكتشاف ان معظم الخصائص التي امتاز بها السائلنا العربي ابداعه واحدة من أهم الكمالات الكبرى وهي - لغة الشعر - . طبيعة هي نمت لدى انساننا المتطور . فاهترت وريت وانت تلك الثمار الباقية التي نقتا بين يديها ميهوتين « لا علم لدينا ولا نكر » ماجزين - الا من وجم بالعيب - عن تتبع نشأها الاولى بشكل علمي يدعو الى الاطمئنان . خلف لنا الاوائل وجراً . وقال القائلون - منه فتق القريض .

كانت تلك الخطوة الإنسانية الفائلة - الشعر - لدى انساننا الجاهلي تدور في فلك المحسوس والملموس من عالم الترامي الاطراف . وقيل المضي في هذا البحث لود ان التت النظر الى ببقالية بعض العنقن من مستشرقين وعرب حول تفسير خيال الانسان العربي والتصاقه بالأرض . مأكولة بما أوجده السيل الغريق مثلاً من مفنولات اسطورية شذوت في صنع الغيب وصنع الواقع . وهي ان الفائلة بين الشعوب لا تقسرس بالمعارة . بل بما ابداع كل شعب على حدة . مع التأكيد الجازم على الطبيعة الجغرافية التي وجد هذا الشعب في أحضانها . والتي كانت اللغة الاولى ليلاد الخصائص البينية من سلوك فكري وسلوك عملي لدى كل شعب . وسنجد التأكيد على ان حديث هنا ينطبق على الحالة المتطورة التي وصل اليها الشعب العربي بعد الجذور بعدة مراحل بدائية كما هي الحال لدى كافة شعوب العالم .

لجل ان الشعر العربي الجاهلي الذي قرأناه يدور في فلكه المحسوس والملموس انطلاقاً من بساطة الحياة الصحراوية الجافة الموشاة بين الآن والآن بتخيز جميل من موجة لتأديب الساحل وشجرة نخيل ودالية .

وسرح العربي بعمره في الافق بين رحابة الصحراء والسما الصافية لينطبع في أعمائه الصناء والوضوح والتبساطة . وتمازج في وجدانه اشنيات الصور متقولة من واقع هو في أحشائه . النجوم . الشمس . القمر مسابيل الأمطار . النسيم . الرياح . الجفاف . الكلاء . أحجار الموقد . الطليق . حيوانات الصحراء المألوفة لديه . أدوات بقاءه وتأكيد ذاته . السيل . الرمم . الخمر ذات الطبيعة السحرية التي ألهمت انساننا الجاهلي الكثير . يضاف هذا كله الى المرأة التي لم يرسها الشعر القديم كما هي - لط - .

وعندما نؤكد على ظاهرة تنمية اللغة وتطويرها لدى العربي حتى لكانها الوجود كله ، متطابقين من قراءة تلك الجاهلية القوية الصافية التي تكونت من خلال أحاسيس العربي بقيمة الحركة والنمو . فليس ثلماً ان يكون لاند مئات « القصائد » والتي نقلت علينا على أنها « أسماء » وهي في الحقيقة مرافقة لحركة الاند وليست انوياً اليه ايها الشعر القديم . وصفات الناقة أو الجمل تراكمت في قواميسنا من جراء أحاسيس ابن الصحراء بقيمة وفكرة هذا الحيوان الذي وصلنا بالشعر كما الاسطورة التي لا حدود لإبداعها . وإذا قدر من خلال مسطوحنا

لبيئة ان يكون السيف رفيق انساننا ندركه بالتأكيد قيمة قصداً التي تصد بالثبات لهذا الصديق الذي طالما جلى الكرب ن وجه انساننا في رحلة الحياة الطويلة . وفقد تلك الحياة تراخية بالحركة ان تكون العين الثرة لشاعرنا الجاهلي يعرف به عرفاً على مدار العصور .

ولمة وجه داخلي للحياة العربية في الشعر هو العمق الانساني الذي ترجمه شاعرنا رجزاً وقصيداً . احساساته انواريه ونزواته . شيرها وشعرها بلا قبح وموفرية . والتي ما ان يكتفي بترجمتها الى لغة الشعر بقدر ما كان يوائم اعظم توازن بين اللفظة والحركة . بين التصور والحاسة . بين القول والفعل . لم يكن الكرم لاطم حاسة تمتع بها انساننا الجاهلي لغة شاعرية . بقدر ما كان افواق التطبيقلي لها يعكسها في شعر . ولم يتفن بالشجاعة لانها كلمة تعكس مدلولاً انسانياً بيلا بقدر ما كانت انشجاعة جزوا لا ينقصهم من كياته الانساني لتمام . ولم يتنزل الجاهلي بالوراة وهو بعيد عن ممارسة الحب . بل لم يصف المرأة كما هي ابداً . بقدر ما كان يصلها بها يعجبها .

كان الشاعر الجاهلي انن مطلقاً . فارساً . كزماً . بشقاً . بيلاً . يهتمن هذه الخصائص السامية التي تمثل طور الخلق البشري كما يحاول الخيال الانساني الراقي ان يصوره .

اما الاتصال الارضي والوراة بتكوين القصيدة الجاهلية . فانها يعلمان لنا الجانب الاهم من خصائص الشعر الجاهلي الذي علينا ان نتعلمه بوضوح .

أهمية :

الجاهلي الشاعر الف نفسه كما قلنا في بيئة ذات خصائص عينة . هي التي ساعدت على تكوين شعره والوصول به الى رافي الكمال ممثلاً تلك القصائد البهاء التي قرأناها للفحول منهم . ولا نبلغ اذا اعتبرنا ان الشاعر الجاهلي كان يشك وجود بكافة جوانبه في قصيدة واحدة . ولان الطبيعة متقاربة لابعاد في انساننا الشاعر . تشابهت القصائد من حيث مسرحها للكري . واشاعتها الذاتية والوضعية - الامر الذي دعا لنقاد فيما بعد ليعتبروا القصيدة الجاهلية كتاباً مقدساً لا يجوز الخروج على مصوصه - وحرية الجاهلي الشاعر وبلا حدود يرد في كل اثر شعري وصلنا . صارخاً ناعماً بان الشعر لجاهلي هو التجربة الانسانية الحية التي ارتادها شاعرنا ملء استودعا لديها كا نوازه واحلامه وتطلعاته ونظيره في ذاتيه . وامله - وجوده .

والشعر الجاهلي هو الطفل الاسطوري الذي عمادك لبيئة كائهم ابتناها الفحولون الخالقون دون وصاية من ناقد و لغوي او رجل تاريخ او عروفي . تما كما استطاعت طبيعته ان تغمض حوامل التمام . بلا ظفر من مويين وحيلة اختتام سدقات عروشي . ووصل بالكم والتطور الى أعلى درجات كمال التي ان لم تصل بالطلق فلان طبيعة الكمال الشعري لك هناك .

شعر راقى الواقع وعلمه وعنايه . لم انعكس وانما آخر نتي صافيا اسفل الدردن ليصبح نموذجاً لواقع افضل .

ولا ينبغي ان يشطح بنا الخيال الى مزار بعيد . فلهنم ن الشعر الجاهلي هو النموذج الذي علينا ان نصوره شعرنا الان

على مثاله . ومن هذا الفهم الشاظر لطبيعة الشعر وعلاقته بتكوين الشاعر العقلي والخيالي . وارتباطه بالبيئة . حاول المتنبون رسم حدود للشعر لا ينبغي تجاوزها ولم يصلوا انهم بذلك قيدوا خطوات هذا الطفل الاسطوري الذي كان بإمكانه الوصول الى معارج الكمال المطلق . وكانوا اوصياء بذلك موقوا حركة الشعر . والانتقادات التي كانت تظهر بين العين والحين في تاريخنا الشعري . كانت تمروداً على قوامين الوصاية وتجاوزاً لمقلية الاوصياء . ونحطيماً للضمان سجون سجنه بها الرسميون بعد نزول القرآن بقليل . وهذا القليل يتجدد ليصبح مائة وقلاتين او اربعين سنة . اي منذ انتشار التصون في بداية الحضارة الاسلامية .

لكننا ننظر الى القصيدة الجاهلية كمثل امر لحرسة الشعر في صوغ تجربته الشعرية . ومن ضمنها الادوات التي حملها احساسه وخطرات وجدانه .

الشاعر الجاهلي اتصل الى نفسه وحيدا في الصحراء . بين نجمة يتسم له على حد السماء البعيد . وخيمة ترافقه في حله وترحاله . وثالة ينظر اليها كما ينظر اليوم الى طائرة لفاقة او قطار متقن الصنع والحركة . ووجه بين يديه حواء رفيقته ومعلمته . ومستودع الجمال المحسوس الذي اضمحل عليه الكثير من تطلعاته الذكية والمثلى .

وازداد وحدته بين ثنائية الارضي والسماء كلن عليه ان يقل ويتكلم فمالا يقول ؟

سمع السيمفونية الطويلة المهمة الانعان . نزلها فمرة لايد من وجودها . يعصها في بكاء القيم وضربات الرعد الرضاء . ويعلمها في حويل الرياح ذات المصدر الطغي البعيد . ويعصها في حسيح المنار الباهرة . ويعصها في حليف النسمة الباردة في جيمود الصقيع المحرق . والبعض الاخر كان ينبع من طين اذنيه وهو ينظر الى امواج السراب تهتز كأميدة من ماء على مرمى البصر في البحر الكافح المحرق في لمر الافاق وكان لايد له من ان يتكلم . ففتى . مؤنس وحده . وتلذذ في الفناء وهو يبعثر اثناثة الامنية الدالول تنصت لهذا الفناء الشجي فاستمع . يعصها ويستوحى من خطواتها . اي ان الشاعر الجاهلي كان بينه وبين حيوانه واشيائه علاقة أخذ وعطى . وتلك في سبيل اليقاء . ونظر الى حواء اللهمة التي انتصبت امامه رمسوا لاستمرار الحياة . واكتشف تلك العلاقة الحميمة بين الارض والمرأة من حيث هما مبيبا الوجود والتوالد والاستمرار . الارضي تثبت له الكلا . وحواء تثبت له الانسان فيبقى . فكل ما في المرأة شهي ولذيذ وجميل . وكل ما في الارض شهي ولذيذ وجميل . فكانت حواء مدخله الى محراب الشعر وكنت الارض محرابا لهذا الشعر باحجارها . وكثبان ومائها . ومسابيلها وشمايلها واسماء ابلها . كانت الارض جسد القصيدة الجاهلية يطرح عليها انساننا الشاعر كل بساتنه . حتى خلفات قلبه . وكانت المرأة الطلول الشهي اللذيذ . باب الشعر الذي يفتحه برفق لدخول الهيكل . وتتوحد لدى شاعرنا الطفاة عملية الدخول . فهي قبلة حيناً . ودعة حيناً . ولعة من ذاكرة حيناً اخر . وقد تكون رسماً لاحدى لوحات الخيال البريء بين العين والحين . اما جسد القصيدة الذي يبع بالتشاق فهو مستودع هائل لتلك العلاقة التصويرية الناعمة الخال . الباردة في التوافق المدهش بين توظيف اللفظ ورفع المحسوس . وبين الاشياء الخام التي كانت تشكل منها القصيدة الجاهلية .

وإذا توصلنا إلى أن اللغة هي المادة الطبيعية التي استخرج الإنسان الجاهلي الحياة من طريق حلها . نصل إلى عدة نتائج هامة . منها أو من أهمها أن الشعر ضرورة للإنسان الجاهلي . مع تأكيدنا على أن الشعر رفيق الإنسانية عند اكتشاف حقائق القلب وخطرات الوجدان أيضا وجد الإنسان مما حدا بالإنسان كنهان أن يقول «الشعر هو اللغة الأم للشريعة» . لكنها ضرورة اكتشافها السالك الجاهلي ومانها ونما بها ونمت به دونها وصاية أو إكراه .

المعضاة :

الإنسان الجاهلي سائر . أو قل هو يعود في مزالق الصغر لا يتكاد يستقر بمرح . وقرابة واعية للآثار الشعرية الجاهلية فقلنا على أن الرؤية الشعرية للجاهليين « ما فيها من حركة ونمو هي ترجمة هذا الإنسان إلى شعر . الشعر لدى الجاهلي . هو الإنسان الجاهلي نفسه . وإذا وجد في هذا العصر من يصف الحضارة الجاهلية بأنها حضارة لغة . يحق لنا كظواهر لذلك الإنسان العظيم أن نعرض بهذه الخاصة « لا أن نقلها بقطر بغيري أروع » بل توصلنا إلى أن الدلع الزاخر الذي حملته اللغة العربية قبل القرآن كان أصدق ظاهرة لآليات الإنسان العربي ذاته في مجال الحركة والتطوير وتوكيد نفسه في الوجود عن طريق اللغة ذاتها . حيث استطاع رسم وجهه الثاني في مجال الفعل والاختيار . وكان الشعر عملا متفيا حمله الجاهلي نسخة كلية من كيانه . وحركة الإنسان الدالة في الصغر عكستها لغته بشكل تصورها حركات الإعراب نفسها . لا يبدأ كلام العربي بساكن « لا يلتقي في اللغة ساكنان . معظم المقاصد الجاهلية التي وصلتنا تبدأ بفعل . « فقا نيك » « صحا القلب . . » « ودع هزيمة » « سائل حمدا » . الخ

معظم المقاصد الجاهلية تبدأ هذه البدايات التي تم من الحركة . والمسير . والفربة في الأسفار وما تبلى من المقاصد وهي قليلة . لا تبدأ بفعل تبدأ بحرف استعظام . من ؟ لن ؟ أين ؟ هل ؟ أو تبيه . لا . أ . أو نداء . يا . أيا . أ . وتساؤل بعد هذا الكشف عن أحد جوانب التجربة الشعرية الجاهلية . هل جاءت الحركة إلى مطلع القصيدة مصادفة دون اختيار من قبل الشاعر الجاهلي ؟ وهل كانت حواء التي احتضنت مدخل التجربة الشعرية حنية أو زخرفا في القصيدة ؟ وهل القسم الشاعر الجاهلي النعم والإقلال في قصيدته بلا معنى ؟

إن الحركة . والمرأة . والظل كالثوب مقدس في الشعر الجاهلي . عكس لنا بشكل خفي وربما لم يتبين له دارس أو محقق حتى الآن طبيعة المعادة وتشخيص الصدف في العمل الفني الإنساني الخالد .

إن الثاوب هذا ترجمة للفعل . والحب . والتعلق بالأرض . كوجه خلقي أو معني لشكل الإنسان العربي الذي كشف ذاته في لغته ومنحها ما يوجب أن تمنحه آياه الطبيعة من طول وعق وحركة واستمرار . مما يدعونا إلى التأكيد على أن الشعر الجاهلي كان معاناة من قبل الإنسان لرسم آسانيته فيه . وعندما نصف هذا القدر الذي وصل إليه من شعر أسلافنا الطاهدين . بأنه ديوانهم . وقرابة وجودهم . وحاض حركتهم والمبر عن تواجدهم في هذه البقعة من العالم . علينا أن نصيغ لكل ذلك أن الشعر الجاهلي بما حمل من فخر ذاتي . وقوة انتقاد قبلي . ووصف حي لطبيعة والحياة ورسم دقيق لم ينس خطأ واحدا من خطوط الحياة العربية في فترة ما من

التاريخ . كان هو الإنسان الجاهلي مله سمعاته وتركيبه النفسي والفكري . ونزعة تكلمه « أو ملكة تشبه في الحياة ومواجهة همومها . أو تحبير وجودي كان يختصر مضمونه ويلفه بالشعر . وإذا كانت كل « حقيقة لا تكون إلا بفعل عاملين » عامل البيئة وعامل الذاتية الإنسانية « كما قال سارتر فالشعر الجاهلي هو الأثر الأمثل الذي حمل في طياته هذه المادة بكل صدق . فنجد في لغته الجزلة المنسوجة على نول الجمال الصكري ابتلاخ روح ذلك الإنسان وموالبه من الحياة والآخرين متغللا في البيئة . ومتغللة فيه البيئة كأكمل ما يكون التداخل والامتثال والانتحام . حتى كان الفكري في كثير جدا من هذه المقاصد لا يستطيع أن يسأل عن مقربة لا لزوم لها في الشيء . أي أنه شعر ليس فيه « حشو » تلك الخاصة التي ارتكبت إلى الشعر العربي فيما بعد وشوهت الكثير من معناه ومعناها فسادت نصوص القوانين بتعدد الإنسان وسعته .

كانت التجربة الشعرية الجاهلية كما نلمحها تجربة خاصة الإنسان الجاهلي مختلفا شكلها . وأرضها وخلفيتها ومعناها . فمن حيث اللغة كان الشاعر حرا في اختيار اللغة . بما يتلاءم مع مستواه الفكري . ومظاهر حياته وخصائص بيته . ومن حيث الموسيقى فقد ظلت الفترة الزمنية التي وصل إليها جزء من نجاحها الشعري فترة مفاصلات إيقعية . وولادات موسيقية لم تعصرها القوانين . ولم تليدها الأقياد ولم يخفها الأوصياء والتقاد . كان الشاعر لا يهتم قافيته ويشدها أو يعطها حتى تخضع للقالب « الإعرابي » وقوت في الشعر الجاهلي الحركة المختلفة عن حركات السبيح والتي سميت فيما بعد « بالاقراء » . وكان الشاعر الجاهلي يتحرر من دقات الإيقاع الذي سحرنا بالمصباح الموسيقي الصاخب ويختار كلمات تلقى أنها حظيت وزن البيت . كان حرا في اختيارها . لكن الأوصياء بعد العصر الجاهلي وجدوا لها وعاء خاصا أصبحوه « بالإشباع » . وكان الشاعر الجاهلي يخرج نهائيا عن الوزن المألوف لدى معاصريه وسابقيه . ويصنع لنفسه عملا شعريا تتخلق فيه الموسيقى بشكل نطع عليه الآن فنحسبه مليئا بضربات وإيقاعات غير متجانسة . كما هي الحال في البعور الغروضية السليمة . وهذه الظاهرة شملت شعرا الجاهلي بشقيه . الرجز . والقصيد . . وأبرز من هذا كله أن أقيسة الجاهلية بكل ما فيها وذاتية الإنسان الجاهلي بكل ما فيها . كانتا ميدان الشعر المصيح ومسرح تجارب الشاعر الطفلة . لم يكن في الشعر الجاهلي قزل . وفقر . وهجاء . ونسيب . ووصف . وإلى هذه المرفقات التي جبل النقاد زمنه طويلا وتمحضت منها أرواحهم الفارغة . كل هذه الخصائص كانت دفعة واحدة بالقصيدة الجاهلية . اليكاد على الإقلال كان واقعا ملموسا ولم يكن زخرفا جماليا في الشعر . المطلع الغزلي كان الشحنة الأولى التي تنفجر من وواتها مغزولات النفس الشائرة . الرحيل على الناقة والجمال . والعميد والرعي . ونسب الضيف . وصليب السيوف وكرب الخمر والانتفاء القبلي . والاشارة بعلمة القبيلة . كانت هذه الظاهر التي عرفناها ميدانا للشعر . كانت جزءا أو أجزاء من صميم تكوين الإنسان الجاهلي وقرابة المقلات فقط كمصير بارز من عناصر هذا الشعر مع الإطلاع المبني على حياة أصعابها . تقدم لنا الدليل على أن الشاعر الجاهلي لم يكن زائفا في انتقاء صرحه الشعري وقاموسه وجوه الموسيقى . بقدر ما كان معارضا لهذا الانتقاء . وحرا في مبادئه وقد يسأل سائل ونحن نتمنى جذور الكمال في الشعر الجاهلي سؤالا لا أنكر أنهما طرحا في معظم الدراسات التي تناولت هذا الشعر العظيم . وقد مرا بلحنى منذ عشرين

سنة ، عندما كنت اقرأ الشعر الجاهلي ، وازاء الاحقن به من عرب ومستشرقين ، وهناك السؤالان هما :

١ - اين وحدة العمل الشعري في القصيدة الجاهلية ؟

٢ - لماذا طغى عنصر الوصف على هذا الشعر حتى كاد يستهلكه ؟
ولا اذن سيدنا ان السؤالين خطرا للشاعر الجاهلي نفسه ، اي اننا نسألها من خلال اهتمامنا بقيمة الشعر وتنوعه واتساع حدوده واتقائه ، ونحن في القرن العشرين ، بزمان غير الزمان ، ومكان ان لم يكن قد نزع فلا شك انه طرا عليه الكثير من التصديلات والتجديلات .

وبالتالي هل من المنطوق ان نسال الشاعر الجاهلي ان يكون ترجمته امينا لقراءة الانسان في القرن العشرين ؟ بل المنطق ان نحشى لفرة ذلك الانسان وتكوينه العقلي ، ثم نمكف على دراسة منجزاته فان نقول الانجاز على امكانية متاحة للمنتج بقول على انوار انه تجاوز صوره ، وان تفوت امكانياته المتاحه على حجم ونوع التجاوز الهمناه على الاقل بالخور والجمود ، وهذا ما لا يوافق مفكر او مثقف على التساهل بالتساهلنا العربي الجاهلي الشاعر .

قلت في مسطور سابقة ان الحركة الناجمة عن سرعة التنقل هي التي طبعت الجاهليين بطابعها ، واعكست هذه الحركة على لغته وشعره فكلما يبدأ بمتحركه كلما اللغة تتعلمل .. لتنتقل في وحاج العالم غير المنقور تكشفه . وشعره في الغالب يبدأ بالفعل الذي يمر من تلك الحركة . واسبق هذه الخاصية نفسها على كل ظاهرة تبرز له في انيا رحلته الحياتية القاصه . اسبق على كثير من الاسماء صفات تحول هذه الاشياء الى اساطير .. الى شخصيات تنجز طاقات البشر منها جميعا . حتى كفاحه من اجل البقاء كان .. سيرا .. فتحا .. لعركا .. تموجا في وديان الحياة . اوائته بعد نزول القرون مباشرة كيف انزوع في وحاج العالم من شرقه الى غربه ومن شماله الى جنوبه ؟ وكلته المارد تفجر عنه التمتع ليملا الحياة البشرية بالطغافات والمهيات وتاكيد الثلاث في الارض ؟ اما فرائد تاريخ هذا البشر الطائر في الفتوحات العربية في القادسية ، في دمشق ، في حمص ، في اسبانية في مصر في افريقيا ، في فارس ، في الهند ؟ ألم تصب بان هذا العربي السافر في خياله وميذه وقدميه ويديه وشعره .. ايجاد ان يتجاوز الكوكب . الارض ، الى سدة المكنى ، ودوحات ملين لدى الاطلى ؟ ألم تر الفالقي الذي هجم على البحر بهوافر مهده يود ان يتقمحه ؟ ان استرسل في صرب الامثلة لانها كثيرة .. وجزء منها يشبك اليقين . ولماذا ترمد - الآن - ونحن نقرأ التاريخ والادب والفلسفة وعلم النفس ، وشذرات من العلم المنظور ان نقيم الجاهليين بنفسية انساننا المعاصر القنلة التي ازدهمت في قلماتها من الثقافات والعلوم ، ونطالب شاعرنا الجاهلي بان يكتب قصيدة وحدة البناء الذي - اصبحت الان نلهمه - واذا ما تهدم بيت منها تنهار كما لو كانت حائطا متسوجا ؟

في واقع الامر ان القصيدة الجاهلية لم تعتمد البناء الكلي المتسق للعمل الفني بحيث لا تظلمها الزيادة ولا نقصان . ولكن طبيعة البيئة الجاهلية المتحركة السائرة ، والتي كانت التجوية الشعرية تقلا « مثاليا » لها فرست على الانسان الجاهلي التصق الشعري الخالص « محبولا في شحنة وجدانية نلني وتنسب لقطا لقطا كأنها جمال عتائلة او خراف القطيع تسبعت كل شحنة منها بيتا ولم تكن القافية الرلقة الا

الخيوط التي يربط البيت والبيت . وكان من اختيارات الجاهلي لغته - وربما من تصميم وتصور مسبقين - ان تكون كل شحنة شعرية مستقلة بيتاتها المحكم المتقن . بحيث اذا لمع من القافلة جعل لا تسمع القافلة ، واذا ضاع عن القطيع حمل لا يسمع القطيع ولكن ابتعد بهذا التحليل عن تلك البيئة الجاهلية نفسها ، قلت القافلة ، ولقت القطيع . كطاهرين من تلك البيئة . تتوافر فيهما - الحركة - واسرار البقاء - .

وقراءة متالية للقصائد الجياد الجاهليات توضح ان الابيات لو زادت او نقصت تقل بين ابدنا روح الشاعر وجو القصيدة العام ، ونسب وغير من الخصائص الفنية السليمة التي على شاعرنا الجاهلي وجهه في سبيل خلفها .

اصيف الى هذا التحليل ملاحظة لم يشر اليها قط دارس لهذا الشعر خلال مئات السنين الماضية ومن فيهم باناما المعاصرون الذي منحوا هذا الشعر حياة جديدة من خلال قراءته وتعرفنا به . هي فقدان النهاية من العمل الشعري الجاهلي . وحيث ينتهي الشاعر الجاهلي من اقتصاد قصيدته يدفع لتسائل . وبعد ؟ القصيدة ذات مطلع بالناكيد . حتم عليه الشاعر ان يكون مدخلا الى مصراع شعره . واما من يسجن السار مصرايب خياستها واضلال اهلها . ولكن الباب الثاني لهذا المصراع القديم يقل مقنوها على مصراعيه ، حتى تحصي بان الشاعر الجاهلي عاكف اليك يستأنف رجليه الشعري مره اخرى ، فهل نضيف هذه القصيدة الى طبيعة الحركة ؟ طبيعة الرجل ؟ طبيعة السر الذي ابراه الجاهلي لنفسه ؟ وان شاعرنا ما دام ينقل لنا وجودها شعرا يريد لهذا الوجود ان يستمر ، وآله لا يريد ابدا ان يسمع الخاتمة لعمله الشعري ؟ من يدري ربما يكون ذلك تعبيراً من اختياره وحررته . وسمة خاصة في شعره العظيم .

لم نلأنا طغى الوصف على تجربة الشعر الجاهلي ، اليس هذا هو السؤال الثاني الذي طرحناه ؟ اجل . قلت ان الانسان الجاهلي يسير وكل ما بين يديه من مقومات حياته مسائر . سد حارب التاريخي الذي كان سببا لبناء حضارة عظيمة من حضارات الامم . هو الآخر سار . القهية تنزقي من امام ناقره . ولا يراها الا معبولة في هودج على ناقة في قافلة تبحث عن الكلا .. حامل اسير الحياة . في خضرته الزاهية ، البيوت التي يتطنها .. هريا من حرارة الشمس المبارقة ، وصقيع الشنار الكالج .. وبها يولد الى نفسه بين الصحن والحن . هي الاخرى تسير .. ترحل .. تتنل مع اللبلة او مع فخذ من الضالعا . الخرفان تركض .. وميون المار الترنجية تنلني غشاء الصمت والسكون ، وتسير هي الاخرى . القلباء التي طلا سرك منها العين المساهرة واللغة الياسرة ، والخطوة الرافضة .. هي الاخرى لا تلق ليل امام مينيه في مكان ما . وحياته اذن رحلة .. مسير لا وقلة بعده . ترحل مستمر منذ كان جنينا حتى يستل مثله سيف او يقتاله الموت في ساحة غلظة .

اما كل ذلك الانسان يعن لاستجماع اشياء لا يستقر بها اراس ولا يضم بها نقر طويلا . في ذاكرته على الاقل . في وجدانه الرهف وفي فؤاده الذكي . بالناكيد ما دام وجد السبيل الى ذلك متاحا له في كشفه الشعري الباهر القصص الكهش ، الشعر .

الشاعر الجاهلي رسام . لم لسمعه العين المجردة على رسم صوره فاستعان بعين خياله . ليلط منها شعاع شعري

الواقع والفن :

الاكتفاء بالقول ، ان الشاعر الجاهلي رسام مدعش ، لا يعني ذلك الانسان الفنان حقه من الوصف ، وان هو كفاء لميقل سؤال يلج علينا ، وقد قل موضع اخذ ورد بين النقاد العالين حول الادب الكلاسيكي ، هو : هل الشاعر رسام فقط ؟ اذا كان الامر كذلك فهو لم يشمر حتى وان نقل خطرات الوجدان من حزن وفرح وتطلع وتذكر ، لان النقل الامين لما في الطبيعة هو واحد جوانب العمل الفني . ونقل هناك رؤية الفنان نفسه . ونذكره في صيغ الطبيعة كشريك صانع في عملية اكتشافها وتطويرها ، ليس كذلك ؟

وقراءة الشعر الجاهلي الدليقة للقائنا نلطنا على اكثر من وجه مشرق لهذا الفن الخالد ، من هذه الوجود تنمية الحركة الطبيعية الموصوفة في التكوين الموسقي الذي فتح ابوابه الشعراء الجاهليون ، وتركوا الشعر العربي منذ نزول القرآن حتى منتصف القرن العشرين عالة عليهم . وعلى كشوفهم الهمة . ومن هذه الوجود نحت القواهر الموصوفة وتخليها ونقلها الى الشعر كما يمتنى الشاعر لا كما هي في موضعها من الواقع . ومن هذه الوجود رفع حواء عن مرتبة المخلوق البشري القالب على اساسي الوظائف العضوية الى جعلها نموذجاً مثالياً للجمال الانثوي المثمن . ولم تكن المرأة في الشعر الجاهلي الا هذا المثل .

من هنا نرى ، ومن خلال تصومي الشعر الجاهلي ان الاشياء التي احبها الشاعر حينها نحن بمجرد عرضها على الآن او حين بعد تلك القرون الطوال التي تعاقبت على وجود هذا الشعر ، فمن منا لا يحب الكرم ؟ ومن منا لم يمر بالشعر بكاء حتى ان لم يشربه . ومن منا لم يمتن رؤية القلب وهي تسبح في دماء اليبق ؟ ومن منا لم تعجبه تلك التساقط والصعالي التي حبلىها الشاعر للجواد ؟ ومن هو الانسان الذي قرأ شعر الصعاليك ولم يحب عودة بن الورد مثلاً ؟ مع العلم بان جالباً من حياة الصعاليك وسلوكهم كان شيراً كله . ان الشاعر الجاهلي حدثنا عن احاطة الوقت فاجبها . وارتسمت في اذهاننا دون ان نراها . وحدثننا عن ركوب الابل وامتناع الجياد ، فالفينا بانفسنا حيننا مسرفاً الى ممارسة ولو للحظات تلك الحياة على سلاطينها وبدائها وخشونتها السرفة . الا ترى معي ان السيف ، المهند ، الفيس ، الفصيف ، الحسام . عندما تستخدمها الآن في شعرنا ونثرنا جميعاً تستثمر امكانها الصوب التاريخي والشخصية الشعرية التي اكتسبت من خلال مرورها في ذاكرة الانسان العربي جيلاً بعد جيل ؟ وهي مراكب نرائه في كل استخدام فكري او فني كالحدي خلايا الرمزية القوية في ادب . تكلم كثيراً عن السيف ونحن في مصر الورد . اترانا نقصد السيف الذي رسمه الجاهلي كاداة القتل ، او هو رمز خصب في ذاكرتنا الجماعية . يبيننا فوراً الى الشجاعة . الانعدام . الحفاظ على القلب . الانتقام . هذه صورة واحدة كانت لها وجه وخطوط في المغرب العربي الجاهلي . واذا تركنا الاشياء التي لا تزال تشارك الشاعر الجاهلي في استخدامنا من الكلمات المألوفة في اللغة . ترانا منشدين تلقائياً الى صور لا تربطنا بها رابطة من حيث ممارسة الحياة . واصبحت لدينا رموزاً شعرية او اساطير شعرية . كلما زاد استخدامها اتسعت امكانها وتعددت بمعناها . لقد قل الشاعر الجاهلي بمفاصله الشعرية مولداً شعرياً يمدنا بالطلقة والحركة . حتى ونحن مبتعدون جداً عن طريقة نطقه . وعن قاموسه الشعري . واذا

انيق . يحيل حياته الى لوحة باردة لها مطلع وليس لها نهاية . ذات الزمان ليس قوس قزح احلى ، وذات حياة ليست الطبيعة اكمل . حسناء ملهراء . نهت من مقالب الضوء في ساعات الصفاء الملمح . عليها ثياب من ستس . واستبرق يطوف بها ولسان مظلون .

الانسان الجاهلي شاعر حالي الحياة رحلة بلا توقف . هو على مهوة جواده الذي احبه . وكان له صديقاً وفيها . فالحسم ان يخلده ومنتجه الكثير . وامامه ملكته السلول . وبصره الصفيحة ، يتهدجان على شوك البلدية او رجال الصحراء . ليس صديقاً في رحلته ؟ ويهر ظبي فقد اقرانه . اللهفة مله قناراته . والحنان مله لقناراته . والبحث من امه لو حبيته . شقة في الخرباب علق اطلع ان يتحني . . . ليس جديراً بهذا الشاعر ان يلتفت له صورا عديدة في طريقه ، بعيد انظر فيها وبصتها بالشعر حياة اخرى ؟ كان الشاعر الجاهلي في رحلته الشعرية ، ساجداً نول المحسوسات والموصوفات يحط حينها ويحلي حينها . يختطف مشهداً خطف الطائر شريته انه ، ويلف وفلات قصيرا ليمسح المشهد الذي ينقله الى آخر ، ويلج بين الصحن والحين على التمتع في خطوط المشهد وحزنااته . حتى اذا نطق وفرده بين يدي حبيته المهمة لا يترك لها مجالاً لسؤال عن جزء من اجزائه .

كانت الصورة في لصيدة سورين ، صورة الشبه ، وصورة المشبه به . وكثيراً ما كان يصور الفرق الزماني والمكاني بين المشبه به ليحتل الاثنان حيناً متكافئين في قصيدته . مقسماً عليهما لمسات من روحه الشفافة وحياهه . الخالي من التعقيد . وفليلاً ما كان يلجأ الى تصوير في المثل . لكان ذاكرة في رحلته كانت وعاء حشرت فيه اشياء من الصور . . . ولم يبق فيها مكان الا لا يوحيه قلب الماشق ، وتصور الفارس طباسة وشجاعة وتكرمه وعفته وحماضه على فضائله المثل بالنسبة الى شجتمه القبلية .

وكثيراً ما كانت صور الشاعر الجاهلي ملتصقة بذكراته الكسبية قريباً وبعبداً . واكاد التصوير من له ان يسرد قصة من قصصه الماضية . كرحلة صيد ، او رحلة حرب . او مغامرة مع الانسان المبود حواء الخالدة .

الوصف الدن من طبيعة التركيب الاصيل للتجربة الشعرية في الصحراء . كانت الصورة في القصيدة المفاصل الشعري التي يحلف توازنها . ويركز اجزائها من جهة . ومن طريق الوصف كان الانسان الجاهلي يؤكد وجوده كقائل ومفسد ورايك بين الترحل بالهبل الشعري المدش الريشة واللوحات .

ان احساساً ساحراً اخلا كان يلاحق الانسان الشاعر في تلك الفترة من تاريخه ان يحتفظ بكبر قدر من الصور في مخزونه الشعري العبق الموشى بزخرف الجمال والبراعة . وهو لهذا ماضن على شيء رآه في رحلته دولماً احتفاظ بتوقيعه . من عزيف الجن في الصحراء الناتج عن اكتسب الريح بالرم . حتى رسم الصورة الدقيقة للبيب التبل في مقاصله بمد احتسام الخمر . وشكل الحياة المترلقة امامه بكل ما فيها . حتى جمال الرمال التي يراها في بعض مناطق الجزيرة العربية . كانت تحرك مترلقة من مكانها . هو الذي املى عليه ان يكون للمصور المبادع الانابل . والديق الخطوط . والقوي الملاحظة . لكانه مجموع ملكاته . حين ترى وريشة ترسم . لمخرج من هذا التلاحم البصري الممي شجيج موسيقى يكتمل كل يوم بل لدى كل شاعر . مفرقا فيه ذاته الهائلة الخالية من العقد .

ابتعدنا عن صور الشاعر التي امتلأنا بهذا المعين بجهد ان حيلة نرى من هؤلاء الشعراء وحكايا مثلهم او مفاوئهم . فترة . امرؤ القيس . طرفة . الغنصاء . ليلى . الأندلس . معبود الحكيم . النابغة . . . نجد ان حيواتهم . او سلوكياتهم . كتبت ذخيرة للرمز في أدبنا . كلما أغرقنا بالرحيل الى المستقبل . بدت لنا منها أساطير ملهمة ورموز شعرية .

اما حواء فطالما ألهمت وفعلت ونفعلت . ولزمت في هذا الشعر العظيم . ان قارئ الجاهلي لا يزال يحتفل باسماء لعوام ان تذكرها فرموزاً . وان استلهمها فرموزاً . وما كان الا من خلال التعاطف والحب . فكافة الهندسات النسوية التي خلقتها الجاهليون حبيبة الى قلوبنا .

استدل لم كان هذا كله ؟

الجاهلي - الا في القليل النادر - لم تكن حواء بين يديه الا ملكاً كريماً في محراب الشعر . ولم يتناولها في ريشته المسطرة الشعرية كما هي لط . المرأة لديه ملاذ . وبدية رحلة . وحسن تأخير . وصنم مرمرى مقدس . والله بلهم . ومخلوق مستلهم . ومستودع ذكريات . رسم كل شيء بالمرآة ابعد من عطفه . وأظهر من وقته . واكثر شفافية من سمائه . لم يصور لنا الجاهليون امرأة شرسة نكدة . ولم يوصلوها الى جناح الشعر مثقلة بوظائفها العنقودية - الا في حالات الهجاء القليلة - . وفي الغالب الاعم كانت مولداً شعرياً لشاعر الفارس اكتسب . ترجمانها بلهجه . ونظرتها تنطق . وهجرانها يفرغ له الملق من سراديب ذكرياته . وهي بعيدة جداً من تكوين الانسان البيولوجي . فهل سرانا لشاعر جاهلي نزل ان مختلف هذه الصورة . ان المرأة وهي نائمة تنشر السكك والزعران وكافة اصناف الطيوب . وان الآتي الجاهلية دائماً عطرة ينتج من فيها الطيب . ورائحة جميلة وسليمة ورائحة لكل الشاعر الياسمين غلالة مسجورة لا يريد ان يراها الا من خلالها . وكان خياله الرسام يمدد بالكثير من الصور الخيالية المتدفقة بالسحر والجمال والصفاء والظهور . فالرسوم الطبيعية المنترمة من البيئة الجاهلية . والتي وصف بها جسد حواء وجوارحها . كانت كلها شبهة انعم . لذينة اللذات . محببة الى النفس . لونا وشكلا وشذاً .

حق المرأة كجيد الفزال وشفتها ككروان السورد . وعيناها كعيني البقرة الوحشية . تجمع بين سواد الليل ونقاء الفجر يستحقا تفريكت دائماً باستجداء اللذة . وحديثها يوحى اليك بنعم فيها الأسلي واستانها كاوراق الافحان . وشعرها جدول من جداول الليل يتبع الشط فيه . وبهاذا جاسدان متماسكان دائماً . وبطنها لطفة من نسج فني امس . وهي دقيقة الخصر ابداً حتى لكأنها قطعتان التمهتا بحق حقيق . وكان يفتش الشاعر عليها من ان تنقص الفناء المسج . وترفتها لا تكاد تلامس قدمها الارض بل تكاد ترقص كالحجالات . ويرق فارس كمرؤ القيس فيدعي ان التلطة الصغيرة لو صارت على بشرها لذتها او جرحتها . واخشن ما عليها ان تستر به هذا الجمال الباذخ وهذه الرقة المفرطة . الحز . اما السواد واللملج والتقرق فقد بشها الشاعر الروح وبلغ فيها فاذا هي تنحس مواضع الجمال من هذا الجسد المتبر . والا امتصر الشاعر ثوبا لاسي جسمها لقطر منه السكك والكافور والطيب . والاثر الواحد الذي تلوذ جوارح المرأة هو دمعها . ولم يدخل الشاعر على هذا الاثر فأكسبه الكثير من الرواق .

والمرأة لا تبرح لعن الشعر الجاهلي . ولا تفارق خياله .

والنا نحس الان ان الجاهلي كان ينظر الى هذا المخلوق الساحر - المرأة - نظرة فيها الكثير من التقديس والتأليه والمطام والخيال . فهو اذا فرد ذكريات الامس يدخل حتى الى ذاكرته من خلال حواء . واذا انصاهها وصورة هو دجها . ووسوسة حليها . ومن وراء نظراتها الدابلة الهادئة . وتكن التجربة الشعرية المعاصرية مرتبطة بالتكوين الانثوي الذي يذكر شاعرنا الجاهلي بسر ملق من اسرار التوالد والبقاء . ونصر الاتوة كان لديه او في فترة شاعرنا الفياضة الايوب الذي يتدفق منه جدول الشعر الطيفي التركيبي . وتركيزنا على هذه الفاعلة جاء من الاهتمام الوثيق الذي كان بين القصيدة وبين حواء . فبريد من الصلة برئي الهاء متوجمة منجما ولكنه يصل الى آخراته من خلال « ام معيد » . وزهير بن ابي سلمى ينشر حكمه التي حبلت مثالية المجتمع الجاهلي . ويترك باب الحكمة في سلكه بيد « ام اولى » . وليس بن العظيم يسرد تاريخ حرب بين الاسود والفزرج اسرى القديفة . وهي الحرب المعروفة بيوم حاطب . وقبل وصوله الى صليل السيوف وفراج السكاكيب والعجيش الذي راه موجا آتيا متراكبا . وقبل اللخر في لثاقه التي تقدم طائفة على السلم والحرب والحياة وانوت جميعا . قبل كمل ذلك يتقدم من بين يدي العبيبة التي عرفها صغيرة قرا ذات لواط . الى ان سمع وراها تعج وتشر اللقطة في البيت الحرام . وليس هذا فقط إنما هي من الرقة والرحالة والوضاعة بحيث لو بدا نصف وجهها فقط . بدت تقيس كتف النفس . ونصفها الثاني تفتتت صحابة . انظر اين المرأة لدى ابن الخطيم - النجيس - القيم - البيت الحرام - متى - اتى هل اختار هذه القواهر مجازفة ولف بها المرأة ؟

على انه لا ينبغي ان يلعب بنا الفن الى اعتبار كل الشعر الجاهلي بحيث بهذه الخصائص الجمالية الباهرة . وجزء كبير من هذا الشعر لا يصل من رواق التجربة وحسن المداخل . رواء التصوير . ودقة التشبيه . واصابة النفس . وهذا مقطعات سرديّة مسطحة لا تصور فيها ولا فن . وليست اكثر من مجرد كلام موفع على امراض الشعر . ويقع هذا الجانب ضمن الاراجيل . ثم في بعض المقطعات القصيرة التي نحس بانرجالها وطوبها على سطح الشعر . وكذلك نجد بعض الابيات تقع تحت هذا الصنف في الفصل الطوال العجاء . لكأنها اقنعت اقناعاً على العمل الفني . ومن يدرى ان يكون من طبيعة التبت الطيب الكريم . اللغة الفرصة للاشباب العاصية من تكة الارض وبهاء السماء ان تنمو حوله . ونعدنا من محراب الشعر الذي تهتل حواء مدخله . بالرخلة . ونظرة اصابت بها خاطرة الشاعر . وهومج راء يتأمل من بعيد مختلفا فيه الصخرة والاسر . وكثير من الفصل الجاهلية وصلتنا مافسة المبالغ . ولم يعد يخلي على عربي مدى ما تعرض فيه الشعر الجاهلي من نسيان وهسياع وحلف واتصال . ولا اذل على ذلك من وجود صنف يتيمة في كتب الادب القديم . وابيات مفردة . واسماء بلا شعر . ونعرفنا - من طريق التلويح - بين العجيد من هذا الشعر العظيم الذي حمل بين طياته مفارقة التجربة . وصلح المأناة . وحرارة العهد للبلون وبين فليسه الذي يعتد على الود اللطوي . هذه التفرقة تؤكد لنا ما كان يذله اسلافنا الجاهليون من جهد وحرارة وادب وسهر على اخراج هذه الروائع الخالدة . فمنهم من نوه بالجهد والشعر كما فعل زهير واصحابه . ومنهم من لم ينوه به . بل يشا اطلاق الجاهلي على اسرار التكوين . والمودات الجنينية سواء كانت على الجلود والظلم او على مقتر الحائرة .

ومن هذه الناحية أراي وبكل جرأة أن نفس المرفق المطلق المدارس الشعرية في العصر الجاهلي ، واستبدالها بالافراد الشعراء ، وكل واحد من أولئك الخالدين كان له نهجه الشخصي الخاص في معانته الشعرية ، دون أن يتصل من بيئته التي طأها أحياء وأوجد لها الفضائل والاستمرار .

والحقبة . والجهد المبذول في إخراج تلك الروائع ، يدفعني وعلى استحياء وخجل أن أقف مشدوها مبهورا أمام الورقة الرهيبية التي تورط بها الجاحظ . الفكر المثقف المجدد . عندما اعتبر أن كل شيء للعرب بديهة وإبداعا - بما في ذلك الشعر - ولم يكلف نفسه هناك البحث والتحقيق في أمالي العصر الجاهلي فاعتبر أن الشعر في حذيت البلاد صبح السحر . أول من نوح سبيله وسهل الطريق إليه أمرؤ القيس بن حجر ومهلل بن ربيعة ... « وهذه الأقوال التي ارتجلها الجاحظ لا تستقيم بالتأكيد مع طبيعة الشعر كئي صعب . ولا مع طبيعة الفن من حيث نشأته وطولته والمراحل التي مر بها حتى وصل إلى هذه المرحلة المبهشة عند من قرأنا لهم من شعور الشعراء الجاهلي - المتأخرين - زمينا .

متى توقفت التجربة الجاهلية ؟

نرى من هو الإنسان الفنان ، الذي نستطيع اعتباره خاتمة للشعراء الجاهليين ؟ مدارات الزمن الغابر ؟ وإلى متى استمرت التجربة الشعرية الجاهلية في النمو . وكيف حدث التحول ؟

أطلق على الفترة الزمنية التي سبقت نزول القرآن ، والتي تليها مئة إلى حدود المئتي سنة بالعصر الجاهلي . وما الفترة التي لكنها فهي فترة غامضة لم يغفل لنا أهلها شيئا من شعرهم أو أن الرواية في الشعر العربي تقف عندها قبل . ونظم أن الإنسان العربي الذي عاصر هذه الفترة الممتدة من نزول القرآن وانتشاره إلى ما قبل القرن السادس للهجرة . كان يتمتع بخصائص معينة يتقارب فيها من الجزيرة ، وإن اشتمل وابن العراق . وهي البيئات التي انتشر الشعر فيها ، أو هي البيئات التي كانت مسرحا لتجربتنا الشعرية الناضجة . من هذه الخصائص فاصداد الإنسان بلانسه . لوديه من شرفه . حبه للضيف . كرمه . حبه للمرأة واختيارها مخلوقا غامضا . كما رأينا في شعره . ترجية وقته بين الرمي والصيد وشرب الخمر . الاسراف في الحب . الاسراف في الكرم . الخصائص اللسان نتج منها في كثير من الأحيان حساسية متخفة ترتقي إلى السفة والبطش . وفخره في الموت قسما على استة الرماح .

وتلاحظ أن كل هذه الخصائص انعكست بشكل - مثالي - في شعره الجيد ، حتى يستطيع قارئ هذا الشعر أن يرسم صورة دقيقة واضحة لذلك الإنسان من خلال الره الأدبي الذي طأنا اعتبر به ومنحه الكثير من ذاته .

فقدري شعر الصماليك لا تغيب عن إدراكه صورة الصلوات الذي أطلق على التوزيع السهيد للثروة الجاهلية . فثار وتمرد وساع هذه النبيل أمام سرعة فنيه واحتياط الأمور طيبه فانقلب إلى لص يحد قليلا أو كثير من غايته الاستكية السامية .

وقدري شعر طرفة ، ينهض أمام بصره ذلك الإنسان المنرد اللامبالي واللامنص . والذي أدله ميثية الحياة فكلف على شرب الخمر . ومعارضة اللثة بين ذراعي المرأة . ووجد لمة وجود المجهول في القارة من طرق القذاح .

وقدري شعر مخرقة يلهم روح الإنسان الشفاعة . وعاطفته النبيلة وعفه التعالفة . وجهه الذي لا حدود له . وشجاعته التي تفوق الأساطير . وقدري شعر أي واحد من هؤلاء الشافقة زهير . الأشمس . ليلى . يرى يوضح مجموعة من القيم حرص الشاعر العربي الجاهلي على تلمينها وصقلها ورفها إلى مدارج الكمال . حتى خاصة القوة ، فسلطوا زهير في مغلقة إلى جانب إيمانه بالسماحة . والكرم . والحب . والاستسلام للقدر المجهول .

أذن هؤلاء وغيرهم كثير . خللوا لنا قيما كانت يرأبهم هي الإنسان الفاضل في العالم . ولو قمنا بتلخيصها أو بإيجاد مفردات لها لكنت أو كان مظهرها على الشكل التالي .

الكرم - التسامح - البحث عن اللذة - الأخذ بالثار - حب القتال - تفصيل الموت قتلا - عدم الإيمان بالبعث - الشجاعة - النجدة - الإحساس بالرجل -

وكل هذه الخصائص استخلصناها من الشعر نفسه . وهنا نسأل ابن يقف أو ينتهي الإنسان الشاعري الذي ألح على أبرز هذه الخصائص وتوحيدها ؟ والجواب بالجزء عندما توقف في شعره . أو بمعنى لتحل محلها قيم أخرى جديدة أو بمعنى أدق عندما بشر على فلسفة خاصة في الحياة ، فتحول مفاهيمه بشكل جذري .

أما إذا استمر ينتميتها وتهدبها وإبرازها كمثل أعلى للإنسان المكتمل ، فليس ما يدفعنا على الإطلاق إلى اعتباره توقف أو نصب .

بعض معبد (ص) في أعمال الجزيرة العربية وبين يديه قيم تختلف كثيرا عما ألف الإنسان الجاهلي ، من إبرازها ، تفريق التشكيل القبلي . تظيم الشخصية القوية . وهاتان الخاصتان كانتا جزئين هامين في وجود المجتمع الجاهلي . وكان عليه من جهة أخرى أن يغيب إلى كيانه قيما جديدة كل الجدة . ولأن إنشاء الكيان الإنساني لم تكن يتم بهذه السهولة وهذا ليس ، كان من الطبيعي والمألوف أن يظل الإنسان العربي متعلقا بأسلافه الماضي لصيقا به مهما حاول الفكك من أسره والتطهي من ريلته .

والآيات الأولمسي الكية . كانت بمثابة نافوس الخطر المريب الذي أعقبه الصراع العنيف بين آسائين إنسان يؤمن بعالم الروح ، وتفتح على فضائل آسائنة كريمة . وإنسان يدور في تلك اللييلة وحول محور اللات ، ولم يكن الشعر بعيدا عن تلك المعركة العاسمة في جذير الإنسان وتغيره . - الإنسان العربي بوجه خاص . الذي عني بهذا الشعر ومساء - .

القرآن كتاب جديد . ولغة جديدة . وفكر جديد تتدفق البلاغة من آياته كأنها الأمواج . قرأ الإنسان الجاهلي بعفوه ورسم صورتين التين له . صورة شعر لم يألله . وصورة من صور البلاغة الشاهقة . أت على بنائه البلاغي فاسي لزاما . وعليه أن يختار وكيف يختار ؟ هل يتخلى عن الشعر ؟ وهل تقل للشعر قيمته ويظل له كيفة الشاهق بعد ؟ طه . ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى ؟ ودوت في صامع الإنسان الجاهلي صور لم يكن قد ألها لا في قلب الصعراء ولا بين سلاسل الجبال . وحساب الأرض من حول الجزيرة . صور عن عالم اسمه : الجنة تجري من تحتها الأنهار . وسرح بغياله في هذا العالم الكئي المصلي . لرى فيه حواء أكثر صفاء مما رسمها ، وأتم حسنا مما صورها . وأحب إليه مما أرادها أو ألها . سمع بالفتيرات الحسن . حور : مقصورات في الضياع . وسمع كلاما كانه الميرق

يعصف به يسخته ليرى النسا آمنوا بالأخرة . وحق التودد .
وتألوا ما أملاوا . وراهم متكئين على رفرف خضر وعبقري
حسن . في جنة ذات طائفة ونخل ورومان . سمع بالقرآن والرجان .
وانهار من عمل مصفى . وكانت أجسامها من نور . ودنيا من
الطلاب فيها ماء من يحوم . وشعر من زقوم . وموت أمامه
صور من اقوام غابرة . وحضارات دائرة . ومصور دائرة .
وسمع قصصا متصلا من عدد لا يحصى من الأبياد . وإذا به في
عالم كانه الحلم يعصف به معصا .

وتصدع الأبنية الجاهلية التي أترها وأحبها وصرف لها
بنائه الشعري كله . ويتصدع بهذا التصدع الشعر الثالث الى
القسم . او قل يتقسم الشعراء الثلاثة الى القسم .

اما قسم منهم ظلوا على ما هم عليه يطردون الشعر من
خصائصه الأولى . وقد امتد الشعر بين أيديهم الى ان تماثلوا
الفكر الاسلامي وقرس تياره في الانسان الجديد . مضافا اليه
التطاولات الانسانية الكبرى التي تعرضت من جديد في شعير
اوطانها . من فارسية ويونانية ورومانية . وهندية . وسلم انها
لم تتعب فيحاء في الارض العربية . وقسم من الشعراء
استجابوا بسرعة مذهلة للفكر الاسلامي الجديد وكانت قراءتهم
للقرآن . وصحبهم لمحمد «ص» بمثابة شراوات حركت تلك
الطغلات الكنوز في اعمالهم والتي تدل على استجابة الانسان
العربي لتجديد والتطوير . ووجه للانطلاق الفكري . وهذا ما
أثبتته الانفجارات الفكرية التي رافقت العصر النبوي .

وقسم منهم استجاب لدعوة دون ان يدخل شعرا مبركها .
وهذا ما تخالف فيه معظم الذين أرخوا لادينا .

وقسم رابع اقام بيته وبين الشعر سجا . واختار موقف
التخلي عن هذا الطفل الأسطوري . فيتميز بهاتيسا
الى اللويان في مد القرآن وفصاحة صعيد .

ولاني ما قصدت التاريخ للشعر في هذا الحديث اكنى
بالتقسيم الذي اوانيته دون الخوض فيه . حتى لا اخرج من
القرص . الا ان من يقرأ على سبيل المثال يأتية مالك بن
الربيع . تلك القصيدة الأسطورية التي عرفت بعد نزول القرآن
بمشارت السنج هل يرى فيها اي اثر للاسلام ؟ وهل يرى فيها
اكثر من البناد الشعري الجاهلي بكل عباراته وموسيقاه وصوره
وتشبيهاته ومعاناته ؟ بل هل يستطيع ان يرسم من خلال قراءتها
اكثر من صورة الانسان الجاهلي الذي حددنا له خصائصه
الفكرية والجمالية في شعره ؟

ومن يقرأ شعر جهم بن ثويرة . وهذا صحابي . وقصة
مقتل أخيه مالك بن ثويرة على يد خالد بن الوليد مشهورة .
ومرثيته التي انشدها بين يدي أبي بكر مشهورة أيضا . هل
يرى في هذا الشعر غير البناد الشعري الجاهلي بكل قصته
وخصائصه ؟ وان هذه المروية التي تقع في اثر الفجاء المسكتات

من فصائلنا الخالدة . قطعة من النار تنصب حمما . فيها لخر
الجاهلي بسيفه وخمره . وكرمه وقماره . وفريته امام طاعنة
الموت . ولاخيه مالك شعر لا يقل روعة عن شعره . ومن يقرأ
شعر عبد الله بن حنبل القسبي وهو صحابي شهد فتح القادسية
وشاهد قيب . هل يستطيع ادراج شعره الا في الديوان
الجاهلي ؟

ومن يقرأ شعر المرار بن منقذ . وهو اسلامي ماصر جرير
وبشيمة مهاجرة . بماذا يتشبع بعد قراءة شعره حتى يدرك تحت
اسماء الشعراء الذين غزا الاسلام شعرهم وتألوا فيه . وقد
رويت له واحدة من غرره في الغصليات تصح ان تكون النموذج
مثاليا للشعر الجاهلي .

ساقتمر على ذكر هذه الاسماء وهي كثيرة جدا وجساء
تصنيفها في سجل الشعر الاسلامي تاريخيا فقط . معنى هذا ان
الشعر الجاهلي ظل متغللا الى ما بعد سقوط العرش الاموي .
والذا كنا نتحدث عن الشعر الجاهلي وخصائصه علينا ان لا نلغ
ابدا عند نزول القرآن لتعصر شعرنا الجاهلي على الفترة الزمنية
السابقة لتزوله . بل علينا ان نتأمل مائة سنة اخري على
الاقل ونجمع قسما كبيرا من القصائد المتكاملة ونعبرها شعرا
جاهليا بكل خصائصه .

وهذا القسم من شعرنا الذي اصطلح على تسميته شعرا
جاهليا يشمل نتاج الشعراء الذين لم يتأثروا بالاسلام لا من
بعد ولا من قريب . ونتاج الشعراء الذين أسلموا دون ان
يلوعوا شعرهم للفهم الفكر الاسلامي .

حدثنا رواة ومؤرخون . ان رجلا طلب من لبيد بن ربيعة
كتابة قصيدة من شعره فكتب له سورة البقرة . وقسال .
اسيبغني الله الشعر بهذا .

وهذه القصة تدلنا على قسم من الشعراء يورهم القرآن
بلفظه . وشدغم الاسلام الى حومته فتخلوا عن كتابة
الشعر .

والكعب بن زيد الاسدي يمثل احد عيافة شعرنا الذين
كان القرآن شرارة فجرت فيهم طغيات هائلة من الشعر . فهو
شاعر في جاهليته . وشاعر في هاشميته . وشاعر في كل ما
كتب . وحسان بن ثابت يمثل جانباً من الشعراء الذين قسم
يشتملوا الفكر الاسلامي وامتقوا الشعر من خلاله . وملاحظة
الاصمعي على شعره ذات قيمة عظمى في ان شعره سقط في
الاسلام .

اذن مائة الشعر الجاهلي ظلت متاحة للتجارب الخصبه
زمننا طويلا بعد الاسلام . وعندما اقول الشعر الجاهلي اعني
فترة تمتد من قبل نزول القرآن بمائة وخمسين عاما الى ما بعد
نزول القرآن بمائة عام تقريبا ولكنها لا تشمل شعرنا كله .

ادونيس

مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف

تحية لجمال عبد الناصر، أول قائد عربي
حديث حمل لكي ينتهي عصر ملوك
الطوائف ويبتدئ العصر الآخر .

وجاهُ يا فلحليلُ / هل الشجرُ الذليلُ يزهرُ ؟ هل تدخل
الأرض في صورة هذراء ؟ / أين هناك يرحلُ الشيرازيُّ ؟ / جاء العصف
الجميلُ ولم يأتِ الخرابُ الجميلُ / صوتٌ شريدٌ ... /

(كان رأسٌ يهذي يرحلُ في الفساطط في حضرة الحساكر
محمولاً ينادي أنا الخليفةُ) / هاموا حفروا حفرةً لوجه
عليٍّ / كان طفلاً وكان أبيض أو أسودَ يافا أشجاره
وأغانيه ويافا ... / تكذّسوا ، مزقوا وجهَ عليٍّ /

دمُ الذبيحة في الأقداح ، قولوا : جبانةُ ،
لا تقولوا : كان شعري ورداً وصار دماءً ، ليس بين الدماء
والورد إلا خيط شمسٍ ، قولوا : رمادي بيتُ
وابنُ عبّادٍ يشعلُ السيفَ بين الرأس والرأس وابنُ جهنمِ
مبته

لم يكن في البداية
غير جذرٍ من الدمع / أعني بلادي

والمدى خيطي - انقطعت وفي الحضرة العربية
غرقت شمسي / الحضارة نقالة والمدينة

وردة وثبة

خيمة

هكذا تبدأ الحكاية أو تنتهي الحكاية .

والمدى خيطي - اتصلت أنا الفوهة الكوكبية

وكتبت المدينة

(حينما كانت المدينة مقطورة والنسواح

سورها البابلي) كتبت المدينة

مثلاً تنضح الأبيدية

لا لكي الأم الجراح

لا لكي أبعت المرمية

بل لكي أبعت الفروق .. / السماء

تجمع الوردة والفرابج / لكي أقطع الجيوم

ولكي أغسل الوجوه الخزيه

بتزييف العصور

وكتبت المدينة

مثلاً يذهب النسيء الى الموت / أعني بلادي

وبلادي الصدى

والصدى والصدى ...

كشفت رأسها الباء ، والجيم خصلة شعري ، إنقرض إنقرض

ألف أول الحروف انقرض إنقرض

أسمع الهاء تنشج والراء مثل الهلال

غرقاً ذائباً في الرمال

إنقرض إنقرض

يا دماً يتخثر بحري صحاري كلام

يا دماً ينسج القجيجة أو ينسج الظلام

إنقرض إنقرض
سحر تاريخك انتهى
ادقنوا وجهه الدليل وموروثه الأيلها
واعذري واعفري
يا قرون الغزالات ، يا أعينها ...

أحار ، كل لحظة أراك يا بلادي
في صورة ،
أحلك الآن على جبيني ، بين دمي وموتي : أنت مقبره
أم وردة ؟

أراك أطفالاً يخرجرون
أحشاءهم ، يُصفون يسجدون
للقيد ، يلبسون
لكل سوط يجدهم في أمقبره
أم وردة ؟

قتلني قتلت أغنياتي
أنت مجزرة
أم ثورة ؟
أحار ، كل لحظة أراك يا بلادي في صورة ..

وعلي يسأل الضوء ، ويمضي
حاملًا تاريخه المقتول من كوخ لكوخ :
« علموني أن لي بيتاً كيبتي في أريحا
أن لي في القاهرة
إخوة ، أن حدود الناصره
مكة .
كيف استحال العلم قيداً ؟

ألهذا يرفض التاريخ وجهي ؟
ألهذا لا أرى في الأفق شمساً عربية ؟

و لو تعرف المهزله
(سمعها خطبة الخليفة أو سمعها المهرجانات)
ولها قائدان
واحد يشهد المقتلة
واحد يتمرغ ... لو تعرف المهزله

كيف ، أين اسللت
في حصار المذابح ... ماذا ، قنلت ؟
أنظر الآن كيف انتهت ولم تنته المهزله
ومت كالآخرين
مثلاً بشيخ الدهر في رثه السالفين
مثلاً يكسر الغيم أبوابه الفزحجيه
مثلاً يعرق الماء في الرمل أو تقطع لأبدية
عشق القشره

كنت كالآخرين ، انتهت ولم تنته المهزله
كنت كالآخرين - ارفض الآخرين

بدأوا من هناك ابتدىء من هنا
حول طفل يموت
حول بيت تهدم فاستعمرته البيوت
وابتدىء من هنا
من أنين الشوارع من ريحها الخائفه
من بلاد يصير اسمها مقبره
وابتدىء من هنا
مثلاً تبدأ الفجعية أو تولد الصاعقه
ومت ؟ هاصرت كالرعد في رجم الصاعقه

بارئاً مثلما تبشراً الصاعقة
أنظر الآن كيف انصهرت وكيف انبعثت ، انتهيت ولم
تنتهِ الصاعقة .

أعرف ، كان ملكك الوحيد ظل خمسة ، وكان فيها خرق ،
ومرة يكون مرة رغيف ، وكان أطفالك يكبرون
في بركة ،

لم تياس انتفضت صرت الحلم والعيون
تظهر في كوخ على الاردن أو في غزوة والقدس
تقتحم الشارع وهو ما تم تركه كالسر
وصوتك الغامر مثل بحيرة
ودمك النافر مثل جبل
وحينما تحملك الأرض إلى سريرها
تترك للعاشق للاحق جدواين
من دمك المستفوح جريئة م .

وجه يافا طفل / هل الشجر الذابل يزهر ؟ هل تدخل لأرض
في صورة عذراء / من هناك يرحل شرق / جاء العصف
الجميل ولم يأت الخراب الجميل / صوت شريد ...

سقط الماضي ولم يسقط (لماذا يسقط الماضي ولا يسقط ؟)
دال قامة يكسرهما الحزن (لماذا يسقط الماضي ولا يسقط ؟)
قاف قاب قوسين وأدنى
أطلب الماء ويعطيني رملاً
أطلب الشمس ويعطيني كهفاً
سيد أنت ؟ ستبقى
سيداً ، عبد ؟ ستبقى
هكذا يؤثر ، يعطيني كهفاً وأنا أطلب شمساً ، فلماذا سقط
الماضي ولم يسقط ؟ لماذا هذه الأرض التي تنسل أياماً كتيبة
هذه الأرض الرتيبة

سيد أنت ؟ ستبقى

سيداً . عبد ؟ ستبقى

غير الصورة لكن سوف تبقى

غير الراية لكن سوف تبقى

... في خريطة تمتد ... الخ ،

حيث يدخل السيد المقيم في الصفحة ١ راكباً حيواناً بحجم

المشقة ، يتحول إلى مثال ملء الساحات العامة . و (كانت)

الحاكمة تفصل عجيزتها وحولها نساء يدخلن في الرمح ويمضن

بحور القصر والرجال يسجلون دقائق فلورين على زمن يتكوىم

كالخرقة بين الأصابع حيث

ك ترحف تحت نواق رفصية بعمق الصوء

ت تاربح مسقوف بالجلث وبخبر الصلاة

ا عمود مشقة مبلل بضوء موحل

ب مكين تكشط الجلد الآدمي وتصنعه نعلًا لقدمين

سماويين في خريطة تمتد ... الخ .

شجر يثمر التحول والهجرة

في الضوء جالس في فلسطين وأغصانه فوافذ / أصغينا

لأفراح قرأنا معه نجمة الأساطير / جند وقضاة يدسرجون

عظاماً ورؤوساً ، وراقدون كما يرقد حلم مجبرون مجرّن

إلى التيه ... /

كيف تبدأ ،

من أين ، هل البحر قدر ، هل حنان الشمس ؟ /

(- يكفيني رغيف

كروخ وفي الشمس ما يمنح فينا ، لا لست خبوضة سياف

ولا ترس سيد ، أنا نهر الأردن أستقره الزهور وأغويها /

دم نازف / تبطنت ارضي ودمي مؤها دمي وسيبقى ذلك

الساھر النحيل : غبار يمزج العاشق المشرّد بالريح ،

ويبقى نسغ /)

يتمتع طفلٌ ، وجهٌ يافا

طفلٌ / هل الشجرُ الذَّابِلُ يزهرُ ؟ /

(- متى أقوا ؟ كيف لم نشعرُ ؟ جبال الخليل

يدُفَعُها الليلُ ويمضي والأرضُ تهزُّ / لم نشعرُ / دمٌ نازفٌ / هنا

سقط الثائرُ / حيفا تنُّ في حجرٍ اسودَّ والنخلة التي فيأت

مرمٍ تبكي / حيفا تسافر في عيني قتيلٍ حيفا بحيرة حزنٍ

جرحت قلبها رسالتٌ مع الشمس إلينا / همتُ في قدمي

جوعٌ وفي راحتي تضطرب لأرضٍ / كشفنا أسرارنا (بُقِعَ

الدع طريقٌ) أجسُ خاصرة الضوء بحث الصغراء والكون

مربوطاً بجبلٍ من الملائك / هل تشهد آثار كوكبي ؟ يسمع

الكوكبُ صوتي رويت عنه سأروي ...

في الزمن القاتل شخصٌ رمى تاريخه للنار غصتي مدى وجوهنا

بجمرة الخجل

وحنات /

لن تعرف حرية ما دامت الدولة موجودة /

تذكرُ ؟ كان السجن بوابةً للشمس كان الأمل

تذكرُ ؟ (والقاعده

وسلطة العيال ...) ما الفائدة

تنحدر الثورة بعد اسمه

في لفظة ، تمتد في مائده /

هل تقرأ المائده ؟ /

كان فدائي يخط اسمه فاراً وفي الحناجر الباردة

يموت /

والقدس تخط اسمها ؛

لم تزل الدولة موجودة

لم تزل الدولة موجودة ...

غير أن السهر المذبوح يجري :

كل ماء وجه يافا
كل جرح وجه يافا
والملايين التي تصرخ : كلا ، وجه يافا
والأحباء على الشرفة أو في القيد أو في العبر يافا
ولدم السارف من خاصرة العالم يافا
سحني قيساً وسم الأرواح ليلى
باسم يافا
باسم شعب شرده البشرى
سمني قنبلة أو بندقيته ...

هذا أنا : لا ، لست من عصر الأفول
أنا ساعة الهلاك العظيم أتت وخلخلت العقول
هذا أنا - عبرت سحابة
حبل بربعة الجنوحات
والتيه يترك تحت قاذبي ، يقول الآخرون
« برعي قطيع حفواته
بصل القراية بالغراية »

هذا أنا أصل الغراية بالغراية
أرخت : فوق المتدنة
قمر يسوس الاحصنة
وينام بين يدي تميه
وذكرت : بقتعت الهزيمة
جسد العصور
وهران مش السكاطمية
ودمشق بيروت العجوز
صحراء تزدرد الفصول ، دم تمفن لم تمد نار الرموز
تليد المدائن والفضاء ، ذكرت لم تكن البقية
إلا دماً كهرماً يموت يموت بقتعت الهزيمة
جسد العصور

... في خريطة تمتد النخ ،

حيث تتحول الكلمة إلى نسيج قهبر في مسامه رؤوس كالقطن
المفوش ، أيام تحمل أفخاداً مثقوبة تدخل في تاريخ فارغ إلا
من الاضافر ، مثلثات بأشكال النساء تضطجع بين الورقة
والورقة ، كل شيء يدخل الى الارض من ثم الكلمة ، الحشرة
الله الشاعر بالوخز والارق وحرارة الصوت بالرصاص والوضوء
بالقمر ونملة سليمان يقول تتمر لافقات كتب عليها البحث
عن رغيف ، او البحث عن عجيزة لكن استقوا ، او هل
الحركة في الخطوة ام في الطريق ؟

والطريق رمل يتقوس فوقه الهواء والخطوة

زمن املس كالخضاة ...

حيث وقف على طرف العمل ، وضع الكتاب كالشامة
على جبينه ورسم جوفة من الملائكة على شفتيه واذنيه ، اخذ
يفرز اصابعه واجنانه في قصبة الكلام طالع اذنه وسقط
شعره وتحول ، وكان الوقت يشرف ان يصبح خارج الوقت
وما يسمونه الوطن يجلس على حافة الزمن يكاد ان يسقط ،
« كيف يمكن إمساكه ؟ » سأل رجل مقيد وشبه ملجوم لم
يحته الجواب لكن جاءه قيد آخر واخذ حشد كمشقوق الرمل
يفرز مسافة بحجم لام مع الف او بحجم ص ع ي ه ك ويسير
فيها ينسج رايات وبسطاً وشوارع وقباباً ويبنى جسراً يعبر
عليه من الآخرة إلى الاولى ...

حيث عبرت

نذابة وجلست على الكلمة ، لم يتحرك حرف ، طارت وقد
استطال جناحها عبر طفل وسأل عن الكلمة طلع في حجرة
شوك واخذ الخرس يدب الى لسانه . .

في خريطة تمتد ... النخ ، حيث

العدو يطفئ وهم يخسرون ، ويمد وهم يحزرون ، ويطول

وهم يقصرون ، الى ان عادوا الى عمى ناكس وصوت خافت ،
وانشغل كل ملك بسد فتوقه ،

... وعندما يجد الجند ويطلب الاندلس عون الملك الصالح
لاستخلاص إقليم الجزيرة وقد سقط في ايدي الاسبان يكفي
بالاسف والتعزية ويقول بان الحرب سجال وفي سلامتكم الكفاية ،

... ولم يزل العدو يواشيه ويكافحهم ويناديهم القتال ويراهم
حق أجبهضهم عن امكانهم وجفائهم عن مساكنهم وأركبهم
طبقاً عن طبق واستأصلهم بالقتل والاسر كيفما اتفق ...

في خريطة تمتد ... الخ ،
رفض التاريخ المعروف الذي يطبخ فوق نار السلطان ان يذكر
شاعراً ... والبقية آتية ،

في خريطة تمتد ... الخ ،
يأتي وقت بين الرماة والورد
ينطفئ فيه كل شيء
يبدأ فيه كل شيء .

... وأغشي فجيعتي ، لم اعد الملح نفسي إلا على طرف التاريخ في
شفرقة / سأبدأ ، لكن اين ؟ من اين ؟ كيف اوضح نفسي وبأي
اللغات ؟ هذي التي ارضع منها تخونني سأزكيتها واحياها على
شفير زمان مات امشي على شفير زمان لم يحى
غير أنني لست وحدي

... ها غزل التاريخ يفتح أحشائي / نهر العبيد يهدر لم يبق
ني إلا تصمئك لم يبق إله / نجيم نكتشف الخبز / اكتشفنا
ضوءاً يقود إلى الارض اكتشفنا شمساً نجيم من القبضة هاتوا فؤوسكم
نحمل الله كشيخ يموت تفتح للشمس طريقاً غير المآذن للطفل
كتاباً غير الملائك للعالم عيناً غير المدينة والكوفة / هاتوا
فؤوسكم

لستُ وحدي ...

... وجه يافا طفلٌ / هال الشجر الذابل يزمو ؟ هل تدخل
الارض في صورة عذراء ؟ / من هناك يرج اشراق ؟ / جاء
المصنف الجميل ولم يأت الخراب الجميل / صوتٌ شريدٌ ...

خرجوا من الكتب العتيقة حيث تهوى الاصول

وأقوا كما تأتي الفصول

حضر الرماد نقيضه

مشت الحقول إلى الحقول :

لا ، ليس من عصر الاقول

هو ساعة المهتك العظيم أتت وخلخلت العقول .

أدونيس

(بيروت ، ١٩٧٠)

إشارة :

اقرأ لسطر الثالث في الصفحة ٩٦ - هكذا :

آه ، لو تعرف المهرلة

مقدمة لدراسة الرواية العراقية

• دراسة مقارنة •

■ د. نجم عبد الله كاظم

وإذا كان هذا منهجاً في تتبع الموضوع خلال هاتين المرحلتين، فإني أجدهني مضطراً، في اكمال المسيرة خلال العقدين السابع والثامن، إلى العدول عن هذا المنهج، لصعوبة التعرض إلى كل الاهتمام الجنية الصادرة خلال الفترة، فهي كثيرة، سيبدأ بما لا يمكن استيعابها في دراسة مثل هذه. وبدلاً من ذلك سأعرض للموضوع هنا من خلال الفء نظرة عامة ومركزة على واقع الرواية خلال الستات والسبعينات. . استكمالاً لمسيرة خلال المرحلتين السابقتين، ومن ثم العرض لموقع الاداب القصصية والروائية الاجبية في تلك الفترة، وموقعها لدى القراء والكتاب العراقيين، لاستطلع بذلك تأثير احتمالات التأثير أولاً، وتشخيص ما يرى انه تأثير فعلاً ثانياً، متعرضين في ذلك لأمثلة محدثة. ويكون عمر الرواية الفنية الحقيقي قد بدأ في تلك الفترة - صدور (النخلة والحيران) - ولغزارة انتاج المرحلة وثراء هذا الانتاج سبباً، ولأن معظم من كتب عنها قد بدأ الكتابة أو أسس شخصيته الادبية قبل ذلك بسنوات، فإنا سنعود قليلاً إلى الوراء - حيناً لنقف عند جسور تكون شخصيات هؤلاء الكتاب الثقافية، ولنتمكن من تشخيص الاعمال الاجبية التي اشترك في صياغتها وتكوينها.

إذا كانت لايه دراسة ان تقوم على اسس معينة، وتتم في خطوات متتابعة، فإن تمحص الحركات الادبية والاثار الانداعية، وانتصر في هذه الاعمال ومحاولة ارجاع ما يمكن اوجعه فيها إلى اعمال اجبية مؤثرة، تحتل جوهر هذه الاسس والخطوات في الدراسات المعاصرة. وبما كان نفس الخطوط العامة والمؤشرات الاساسية التي نفرد الساحت إلى ذلك، وثناً طويلاً وجهه ليس بالقيل من الباحثين، فقبل حاول ان اقدم من خلال هذه (البداية) الخطوط العامة والمؤشرات لاساسية بما يسهل على الباحثين في لرواية العراقية الامساك بأي منها ويبحث ماؤثره من الاعمال وبالتالي دراستها دراسة تطبيقية مقارنة. ان دراستي، كما يهم من ذلك، تعتمد ادن إلى تمهيد الضيق لدراسة الادب القصصي لعراقي، ولروايه شكل خاص، دراسة مقارنة.

لقد حاولت في تشبي لمسيرة الرواية العراقية في مرحلتها الاولى بين الحربين - والثانية من الحرب الثانية إلى بداية الستات، تشخيص اهم سماتها مما له علاقة بموضوع التأثير الاجبي، وحياتاً العربي متعرضاً، وبتركيز، إلى الاعمال الجيلة نغلة هذه الاعمال اولا، ولأن الدراسة المقارنة يجب ان تنصب اساساً على لاعمال الجيدة او المسمرة والافضل، كما يؤكد على ذلك بعض الباحثين والقاد^{١٠}

■ فترة ما بين الحربين

مهما قيل حول أصول القصة العربية الحديثة، فإن ربطها بالاشكال القصصية القديمة لم يعد امراً مقبولاً، إذ لم يستطع دهاء هذا الربط الاثيان بالملامح المشتركة الكتابية ولا بالذعائم الموقعية اسداً لهذا الرأي، الامر الذي يقودنا الى القول بأن القصة العربية، كمن حديث، غريبة الاصول ولا اجد في ذلك مانحش الاعتراف به بعبارة اخرى ان القصة العربية الحديثة - وحين نقول (القصة) فأنما نعي جميع الاشكال القصصية التي تقع تحت هذا المصطلح بمفهومة الحديث - قد نشأت وتطورت في ظلال القصة الغربية، وتحت تأثيراتها والعراق، شأنه، شأن اقطار عربية اخرى، قد وقع تحت التأثير المباشر - للترجمات واللغات الاجنبية - والتأثير غير المباشر - لاعمال قصصية لعربية الرواد من الاقطار التي سبقت العراق في هذا المضمار ويشكل خاص مصر ولسان.

لقد سبق اللسانيون والمصريون غيرهم من العرب على التلمذ عبي فن القصة وفي الكتابة فيه، وذلك بهاب حمادة كان معها ظهور حركة الترجمة ونهضتها انتدريجية، عن العربية بشكل خاص، بدءاً بعد حملة نابليون على مصر، لهنش بعد ذلك، وبشكل اكثر فعالية وتذكراً على احركات الفكرية والثقافية عموماً فقد ترجمت اعداد كبيرة نسبياً من الاعمال الاجنبية، كانت فيها للقصص والروايات نسبة لا بأس بها، خلال القرن الماضي ومدايه القرن الحالي، ومع ان هذه الحركة لم، تشمل العراق عملياً الا في اواخر القرن التاسع عشر واول القرن العشرين، وبقيت محتوفا في تأثيرها، فإن المجلات المصرية واللبنانية كانت تصل العراق وفيها نماذج من القصص القصيرة والروايات الملخصة للترجمة، قبل ان تبدأ بعض المجلات واصحف العراقية تحدو جنود ميلاتها في هذا الاتجاه ولم يظهر مصطلح (رواية)، على سبيل المثال، وهو ما يهنا اكثر من غيره ما الا في عام ١٩٠٨ حين نشرت (صدي ياسين) رواية ملخصة تحت عنوان (رواية الصل اساس الملك) لتتبع صحف اخرى، بعد ذلك،

(صدي ياسين) في هذا التقييد.

لقد قامت، أثناء ذلك، محاولات عربية في الكتابة القصصية، كانت في اغلبها ان لم نقل كلها، تحتدي اساليب واشكال عربية قديمة، لكنها لم تتطور الى اشكال قصصية حديثة، كما اشوب الى ذلك ضمماً وفي العراق كانت هناك محاولات من هذا النوع ايضاً ومع ان بعضاً من ذلك قد جاء مغسماً بشيء من جزئيات العنون القصصية الحديثة، فانها، وبسبب عدم تصورها الى اشكال قصصية حديثة، لم تكن لتترب من هذا الص، وبالتالي فان ايأ من هذه المحاولات لم تكن لها علاقة بالظهور الحقيقي لقص القصة الحديثة في هذا القطر، والذي حقق دعياً على يد محمود احمد السيد (١٩٠٣ - ١٩٣٧) حين نشر محاولته الروائية الاولى (في سبيل الزواج) سنة ١٩٢١ ليتبعها هو وكتاب قلائل آخرون بقصص وروايات اخرى لا نحيا الى التطرق اليها لا يحدود تعلق ذلك بمدى تأثير هذه الجهود بالاداب القصصية الغربية، وبكيفية استيعاب الكتاب العراقي لسعود القصصية الحديثة، ومن ثم محاولاته لتجريب الكتابة فيها بنمسه. وأجد ان التردد على محاولاته محمود السيد وآرائه سيكون كافياً لتسلط الضوء على هذه الجوانب ولإعطاء صورة عامة للواقع المتحقق في المرحلة الاولى من فترة ملين الحربين التي تنبؤها في هذا القسم من دراستنا.

مع ان محاولة السيد الاولى نغفقد المقدمات الاساسية للاكتمال الفني للرواية، فان (في سبيل الزواج) تطوي على عدة عناصر قصصية قد تعكس درجة لا بأس بها من المهتم المبكر لقص القصص بشكل عام. فقد استخدم المؤلف العناصر الاساسية بشكل شبه واع، كالشخصيات الحبكة البسيطة، والحدث، واسكان والزمان... ولكن ليس عربياً، كونها المحاولة الروائية الاولى، ان تكون هناك ملتحة فيه غير قليلة عليها. والعناصر القصصية، على اية حال، ومهما كانت درجة توفيق الكاتب فيها، تؤشر اطلاقاً لا بد وان تحقق للكاتب على التسلح القصصية الغربي، والتأج العربي، غير لوائي، المتأثر بالساج الغربي وهناك اصلافة الى ذلك، طامعتان مهمتان بخصوص هذه

المحاولة، وربما هما أكثر دلالة على التأثير:

المشاهدة الأولى، هي أن محمود أحمد السيد، وبسبب الظروف الاجتماعية المقيدة لعراق المعنود الأولى من هذا القرن، لم يستطع أن يتخذ من بلدته مكاناً لأحداث الرواية، ولذا فقد اتخذ من موقع آخر، هو الهند، مكاناً لها، وهو امر كان قد فعله من قبل بعض الكتاب المصريين في المراحل الأولى من تطور الرواية في مصر. وهذا قد يعي انتقاص السيد واطلاعه على الكتابات المصرية، وانفتاح نافذة غير مباشرة على الآداب العربية عن طريق أعمال أدبية عربية. أما الفائلة الثانية فهي أن (في سبيل الزواج) تحكي قصة حب بين حبيبين تفرقهما الظروف، ولا تنتهي قصة الحب النهاية السعيدة التقليدية، وهذا هو الآخر امر قد شاع عند كتاب ما بين الحربين في مصر، وتورد أسباب ظهور الهيايات النمعة إلى تأثير المؤلفين بروايتين مترجمتين ظهرتا في ترجمة كاملة لهما سنة ١٩٢٠، وهما رواية (عادة الكاميل) لاسكتلر دوماس، ورواية (الأم فوتر) للشاعر الألماني جوته، وكلا الروايتين تنتهي بنهاية نمعة للحبيين^(١)

ولعل أكثر ما يفتاد من هذه الرواية يمكن أن يقال عن رواية السيد الصغيرة الثانية (مصور الضمائم) - ١٩٢٢ - والتي لم يسجل فيها أي سجل في يذكر. وإذا كان (الرومانس) Romano عبارة عن سرد المآثر الطولية الخارقة، والأحداث النمعة بالحياة وغير الاعتيادية، وقصص الحب البينة^(٢) كما يعرفها جوزيف شيلي، في معجمه، فإن روايتي السيد هما أقرب إلى هذا النوع الأدبي، منهن إلى الرواية الفنية الحديثة واعتقد أن مرد - تأثر المؤلف بهذا النوع من القصص يعود إلى عاملين رئيسيين الأول، هو أن السيد كان لما يرل في بداية حياته لأدبية من جهة، وقوته قد كتبها وهو في بداية مرحلة شبابه من جهة أخرى، وسأ أن مهم، في ضوء ذلك، أن يكون ميالاً لقصص المعاصرات والأحداث غير الاعتيادية والمفاجآت المثيرة وقصص الحب والعرام المنهيب. أم العامل الثاني، فيمكن في نوعية القصص والروايات المترجمة والمكتوبة التي كانت تصل العراق من مصر ولان، أو تلك التي كانت قد أخذت تنشرها الصحف والمجلات

العراقية، إذ كانت في غالبيتها من القصص الرومانسية وقصص الرومانس. ويدعم تعليلنا هذا ارتداد الكاتب نفسه بعد ذلك عن هذا النوع من الكتابة القصصية، بعد أن تقدم به العمر قليلاً ولزاد سحرية، في الحياة وعالم الثقافة والأدب، وبعد ازدياد دائرة اطلاعه وقراءاته، ففضل الصمت في البداية، ليعود بعد ذلك بسنوات بنفس وبضج وفهم وأراء جديدة.

والواقع أن فترة العشرينات قد شهدت أعمالاً ممنهولة وجبران التي جانب أعمال الرومانس وأعمال الرومانسية مترجمة، فصرف المرافيل (روفايل) Raphael للشاعر الفرنسي لامرتين، و(الأم فوتر) Wotter للشاعر الألماني جوته، و(عادة الكاميل) Camilo للمصري الفرنسي الكسندر دوماس الابن، أصابة إلى ما كانت تنشره الصحف والمجلات، فكلت لهذه الأعمال العربية والأجنبية انوارها على القراء، الشيب بشكل خاص وتعود إلى السيد لقول بأنه، إلى جانب عدد من الكتاب العراقيين، قد عرف أكثر من حدود هذه المائدة، خصوصاً وأنه كان يجيد اللغة التركية التي تعرّف عن طريقها على بعض الآداب القصصية العالمية، وخاصة الروسية، إلى جانب ما قرأ لبعض الكتب لاثراك. وهو يقول عن هذه القراءات.

«كنت قبل بضعة سنوات أقرأ بعض القصص المصرية عن المعتات الأوروبية فأرأها ملأى بالحوادث الرائعة ولحظيرة... وكنت أقرأها، وكنت أراها، فأحسب أن بلادنا تحلو من كل رائق حظيرة غير جديرة بأن يستمد منها الكاتبون المواد لقصصهم.

ولما أن قرأت هذه القصص الكبيرة الروسية الشعبية التحليلية (الأرض العذراء) لنورجيف، و(الجريمة والعقاب) لدستويفسكي، و(ابن الطبيعة) لها تريبا شيف، وما إليها، وهذه الانقصوات الصغيرة التي أكثرت منها الصحف التركية والصحف المصرية، وهي لأشهر الكتاب، انطون تشيخوف وسكسيم غوركي وتولستوي ومن إليهم، عيرت رأيي.

«فقد اتضح لي أن تلك القصص ذات المفاجآت الرائعة الألوان

المناظرة خيالية . . . كاداة

«وإذا ان ادعو الكتاب الى البدء بكتابة القصص الشعبية، وأن يحتدوا في كتابتها الروسين هؤلاء اضم اليهم اميل زولا وروانسوا كويه من الكتاب الفرنسيين»^(٣)

وتعد دعوة السيد هذه سابقة لزمها، وهي تضع للكتاب، صراحة، اساساً صحيحاً يتلخص في ضرورة قراءة الناجات الأدبية الأجنبية التي هي ركن اساس يجب على الكتاب ان يستند عليه لتطوير القصة والرواية العراقية. والواقع ان اثار القصص الواقعية الروسية قد بدأت تظهر معاً في كتابات محمود السيد نفسه - رواية (جلال خالد) والقصص القصيرة المتأخرة. اني نعتل المادج الباصجة ضمن الاعمال القصصية في العشرينات (أوائل الثلاثينات، سواء في استيعابها الملموس للمفاهيم الفنية الحديثة ام في تأثرها الجيد نسبياً بالأعمال المشار اليها بشكل خاص.

لقد ظهرت بالطبع الى جانب اعمال السيد، اعمال أخرى لكتاب آخرين في فترة ما بين الحربين، «مثل كتابات الفؤاد شكري وسوسن متي، وعبدالحق فاضل، وفي الثون أيوب، من تدخل بعض اعمالهم تحت احكامنا على اعمال السيد. بقي ان نقول ان (جلال خالد)، اذا كانت على جانب من الرتبة والضعف قياساً الى المفهوم الصحيح للفن الرواية فانها تسجل في الوقت نفسه تجاوزاً لأعمال الكتاب السابقة، وهي ايضاً خطوة بالانجاء الصحيح

وإذا كانت أواخر العشرينات قد شهدت بداية محاولات أكثر جدية ونضجاً لاسيما في القرون القصصية الحديثة، ومنها الرواية، والكتابة فيها، فإن الجهود قد قطعت شوطاً جيداً في النصف الثاني من الثلاثينات بمرور كتاب مثقفين، وعلى درجة من النصح قد مر ذكرهم ومن هؤلاء كان لعبد الحق فاضل جهوده المبررة في هذا المجال. وتقف وراء بروز مثل هؤلاء الكتاب الأكثر وعياً، ووراء التطور الملموس الذي شهدته هذه الفترة، عوامل عديدة، ربما كان اقواها، مرة أخرى، تأثيرات القصة المصرية التي كانت

قد حققت تقدماً ملموساً، واستمرار تأثيرات الاعمال الأجنبية المترجمة التي كانت مستمرة في وصولها من مصر وليتان. فلقد أصبحت معروفة جيداً اسماء مثل توفيق الحكيم ومحمود قبحور وطه حسين وعباس محمود لبقاد وعبد لقادر المازني من العرب؟ وانطون تشيخوف وماكسيم غوركي وفيدور دوستويفسكي والكسندر بوشكين من الكتاب الروس، وكري دي موبسان وأنا تمول فرائس ويكتور هيوجو وبلراك من الفرنسيين، وجارلس ديكنز وجورج البوت وأيسكاردويلد وويلز وهاردي من الانكليز، ويسارد بيلو الايطالي ورونيلا لامريكي وريمارك الالماني. ان هذا العدد لكثير نسبياً من الاسماء الأجنبية، وفي ثلث الفترة المبكرة، يعني بلاشك ان ارتفاعاً ملحوظاً قد حدث في حركة الترجمة عن أداب الأجنبية في مصر وليسا بشكل خاص، بل وحتى في سوريا والعراق

من هنا كانت لبعض هؤلاء الكتاب الأجانب تأثيرات محلفة على كتاب القصة والرواية في القطر . . يقول الدكتور عبدالاله احمد:

«وإذا كشفت بعض لقصص الاجتماعية التي كتبت في هذه الفترة، عن تأثر القصصيين العراقيين، بالأشكال القصصية الغربية، وانجدها تلك المحتملة وحاصله القصة الروسية، في اتجاهاتها نحو الواقعية الانتقادية، فكنت عدة قصص عن أبطال ينتهون ابي الثورة حين يكتشفون ان الواقع لا يمكن ان يسد دون هذا الطريق»^(٤) كما ان التأثيرات الروسية شيكية لم تتوقف، بل استمرت، وربما قوية احياناً

والواقع ان تأثير الاداب الأجنبية لم يقتصر على التأثير المباشر لأعمال اجية معينة على أخرى عراقية، بل تعدى ذلك الى فعالية دور هذه الاعمال مجتمعة في انضاج المفهوم الفني للقصة والرواية لدى كتابها، وإلى تعميق كتاباتهم وانضاجها. واضح ان مدرسة مثل هذا الدور ارضيحي، في الادوار الأولى لمسيرة ادب القصة في العراق. ومن الطواهر التي تدعم هذا الرأي، في الحركة الادبية في تلك الفترة، ذلك النمو التدريجي لعلامح حركه نقدية شمل بعضها الكتابات القصصية بمداخل متوصحة



عبد المجيد لطفي

ونكتهما فن دقيق صعب المنال كان الفصاحم الروسي الكبير تولستوي يجهد نفسه اشد الجهد لكي يفكر به^(١)

اذن هب النشاط النقدي المتصاعد نسبياً خلال هذه الفترة، ينعكس في الكثير من جوانبه التطبيقية تقدماً ملحوظاً في وعي الكتبة لنقوش القصصية، وهذا النشاط، كما اشرنا، هو من نتائج الاطلاع على الآداب القصصية الغربية، والعربية المتقدمة، بكل تأكيد.

ان مراجعته عامة لروايات مابيس الحريص توضح لنا ان اتجاهين رئيسيين قد سادا تلك المرحلة: الاتجاه الرومانتيكي، والاتجاه الواقعي... واذا تحدثت هنا عن التأثيرات الاجنبية، يمكننا القول انها، في الاتجاه الاول، قد تركزت في اصولها في اعمال المدرسة الرومانتيكية التي انتشرت بشكل واسع في اعشرينات والثلاثينات، الى جانب مثيلاتها العربية - غير العراقية. وكان محمود احمد السيد من اكثر الكتاب تأثراً بمثل هذه الاعمال في كتاباته الاولى، وليس السيد أول وآخر من تأثر في هذه المدرسة فقد كان عبد المجيد لطفي اكثر اخلاصاً لهذه المدرسة وشغفاً بمشاهير...^(٢) لكن الاخير لم يكتب رواية في تلك الفترة، بل اقتصر على القصة القصيرة. اد في الاتجاه الواقعي، فقد كانت مصادر التأثير كثيرة، وشملت الاعمال الواقعية الروسية والعربية بشكل اساسي؛ بينما لم تكن هناك تأثيرات عربية ملموسة قبل الحرب العالمية الثانية

ولكنها متطورة باستمرار. بعد ان ظهرت قبل ذلك بشكل تعليلات تنطوي على بعض الآراء النقدية، خصوصاً رانها ظهرت وتعود بعض التي على يد كتاب القصة انفسهم، مثل محمود السيد وابور شاول وشالوم درويش وعبدالحق فاضل، الامر الذي يعني ان ما كنو يمدحونه في القصص التي يتبادلونها وما يشعرون فيها من مأخذ، وما يقدرونه من آراء عامة، قد كانوا ياحذرون بها، وذلك امر طبيعي، في ممارساتهم لكتابة القصة. وما يؤيد أيضاً ممارسة الاعمال الاجنبية للتأثير القسني في اتضاج رؤى الكتاب القصة وممارساتهم انكبيية، اضافة الى غيرة لانتاج القصص ايضاً، خلال الثلاثينات بشكل خاص، ظهور روايين مهمين في سنة ١٩٣٩، نمكسان مثل هذا التطور في النضج والقدرة على كتابة القصة والرواية. هاتان الروايتان هما (الدكتور ابراهيم) لندى النون ايوب، و(محبوبات) لعبد الحق فاضل، فمع ان الرواية الاولى لا تعكس اكتمالاً نتيماً، فانها تسجل تحاوراً لجميع الاعمال التي كتبت قبلها، ربما باستثناء (جمال خالد) اما اسراريه الثاني فتجاوز ذلك كله وتسجل تألقاً وسد غير عتيدي في استيعاب الكاتب العراقي للصور القصصية، وحده في تشكيل الامدعية الواقعية المتمثلة في الآداب القصصية الروسية والعربية والانكليزية التي عرف الكاتب، بلا شك، اغلب ما وصل منها الى العراق في تلك الفترة ان لم يتجاوز دائرتها. ويكفي ان تعرف ان (محبوبات) بقيت ضمن افضل بضعة اعمال قصصية ورواية ظهرت في العراق خلال اربعة عقود من تاريخ الادب القصصي العراقي ويؤيد ماندهب اليه من وعي ونضج غير اعتيادي لكتابها، ان عبدالحق فاضل قد نمر ايضاً في كتاباته الفنية قبل كتابة روايته الرحمة، حين تناول في (نقوده) ابرز الكتابات القصصية الصادرة آنذاك وخاصة تلك التي كتبها ذو النون ايوب وجعفر الخليلي، شخصاً فيها بعضاً الجوانب التي ينوء الى احتمال تأثره بكتابات او كتاب احاب. من ذلك مثلاً، قوله في نقده لبعض كتابات ايوب

وكتبت اول ماقراءت من قصص دي النون، القسم الثاني من قصصه (الأم زمينة) في احدى الصحف، فسحرتني بساطه الحوار وصدق الوصف. هذه السهولة لما لا تروق انقارىء العادي

■ من الحرب العالمية الثانية الى يدية الستينات

لم تكن لتوقع الكثير من أدب القصة خلال الأربعينات بسبب الظروف غير الاعيادية التي سادت العقد - الحرب العالمية، مثل ثورة نمائس، استمرار حكومات الطغيان والاستعباد في الوطن العربي... خصوصاً وإن القصة القصصية كانت لما تزال يابسة في العراق آنذاك، ومثل هذه الظروف لم تكن تساعد هذه الفنون التي كانت تبحث عن أرض خصبة تنمو فيها، لذا فقد ساد معطم سني ذلك العقد قحط حقيقي في النتاج القصصية، الروائي منه بشكل خاص فلم يصدر شيء يذكر في مناهي الرواية طيلة فترة الممتدة من ١٩٣٩ سنة صدور (الدكتور ابراهيم) و (مجنون) ١٩٨٩ سنة صدور رواية ذي النون ايوب الثانية (ايد والارض واما).

وقد كان لصدور الرواية الأخيرة ماحمة لا بأس به في دفع الاتجاه الإيجابي في الكتابة القصصية والروائية التي يطلق الكتاب فيها من اطلاع متزايد على الأساليب الحديثة ومن ممارسة غير قصيرة في الكتابة، المهم أن هذه الرواية قد جعلت ضمن تجربته الكتاب، متقدمه نسبياً على روايته الأولى، خاصة في تحللها من الأسلوب البحثي وحياتها الإشائي غير الضروري، ومن سبب قليلة من التزميرية التي سادت (الدكتور ابراهيم) وعلى العشرات من المحاولات القصصية الطويلة لكتاب آخرين سقوه سواء أكان ذلك في بلاتها أم في سردتها أم في تقنياتها أم في رسم شخصياتها. ولعل في محاولة يوب التالية (الرسائل المسية) ١٩٥٥ - ملاحظة القراءة المستمرة للكاتب للاداب الأجنبية والعربية الحديثة وتجريب الأساليب المستجدة التي يطلع عليها في كتابة أعماله

لقد استلهم في كتابه هذه الرواية طريقة الرسائل التي عرفت بـ (رواية الرسائل) وشاعت، كما هو معروف، في الغرب خاصة في القرن الثامن عشر، وفي الوطن العربي من خلال أعمال عديدة انتشرت طيلة النصف الأول من هذا القرن، مثل (الأم مرتضى و (مأخوذتين)...

أذن فقد استمر العراقيون خاصة لخبنة المثقفة منهم، بالاطلاع على الأعمال الأجنبية المترجمة، وأحياناً غير المترجمة، والعربية الحديثة، حتى في أحلك الفترات؟ وطبعي أن يكون للكتاب في ذلك التصيب الاوفى. يقول عبدالغفار حنين أمين.

«ويظهر شمع الكتاب العراقيين واضحاً في أقبالهم على مطالعة أعمال الكتاب الوافعين في الاداب العالمية المختلفة وأيوب يعترف بأن أصحاب المدرسة الواقعية في لأدب الفرنسي وهم زولا وبلزاك وأصراً بهما قد أحدثوا انطباعاً في نفسه كما أنه ولع بقراءة الكتاب الروس، وكانت الآباء والبنون والأرض العذراء وليزا، ول ماقرأ لتورجنييف، وتوقف عند ديستوفسكي توقف عجبا ودراسة زمعان، وأول كتاب قرأه لهذا الكاتب هو الجريمة والعقاب، وبالرغم من اطلاعه على مختلف القصص العالمية إلا أنه وميزان زال يعتبر ديستوفسكي إمام القصصين»^(٧)

لقد أعجب الحرب العالمية الثانية، التي كانت لها آثارها السلبية المخططة والمعروفة، فترة انتعاش وانسحاب إيجابي معاكس للحرب على العالم عت الكثير للمسيرة العسكرية والثقافية، فقد انفتح اسوطن العربي على العالم الغربي وثقافته مما كان عاملاً مصافاً في خلخله النزعات المحافظة وتعميق الانجذالات الحديثة والمسول الجديدة، المحتملة كما أن ارتباط أغلب الاقطار العربية، إن لم نقل كلها، سياسياً واقتصادياً بالدول الغربية استتبع ارتباطات ثقافية أكثر وصوحاً واشد شأناً، خاصة ببريطانيا وفرنسا، سواء أكان ذلك من خلال الثقافة الوافدة مع المستعمر أم من خلال البعثات التبعية، على قلته، التي أخذت ترسل إلى تلك الدول، أم من خلال سبل أخرى. ومع اتنا لانتقل هن القوم بأن وعياً وثمراً شعبياً قد أخذ ينمو في الوقت نفسه بين جماهير الأمة ضد الاستعمار وصد لارتباطات التبعية بالأجنبي، ألا أن هذه الارتدادات، الواعية منها بشكل خاص، عن الارتباط والتبعية، لم تكن لتتحول بين هذه الجماهير، بمعاصرها المثقفة والراعية، وبين الحضارة الغربية وثقافتها بقدر ما دفعت بعض أفرادها إلى النهل منها، يساعدها في ذلك اعتماد أكثر لأقطار العربية على لغة

عالمية كلغة أساسية بعد اللغة العربية فكان أن برزت اللغة الانكليزية في العراق لغة نقل للعلوم والثقافات والآداب. لقد تبع انتشار تعلم هذه اللغة في هذا القطر، كما هو في قطر عربية أخرى، والعربية في أغلب الاقطار المتبقية، انعاش في حركة الترجمة من هاتين اللغتين بشكل لم يشهد له الوطن العربي مثيلاً من قبل.

خلاصة القول ان ذلك قد أتاح مزيداً من امكانيات اطلاع القاري والكتاب العراقيين على الآداب الاجنبية لمترجمه، إضافة الى ما تاحت له اجادة بعض منهم للغة الانكليزية من امكانية مضافة لقراءة الأعمال المكتوبة بهذه اللغة بأصولها أو الأعمال المقولة لها من آداب أخرى. وكان لابد لثالث كله ان يمارس تأثيراته على الواقع الفكري والثقافي في القطر الى حد ان أصبح تحديد مصادر التأثير الغربي على الآداب والآداب ومظاهر تجديدهم بشكل دقيق أمراً صعباً، يقول الدكتور عبدالاله احمد

ومن هنا، كان هذا الأدب الغربي عاملاً حاسماً في كل مظهر التجديد، التي حققتها انتاج هؤلاء الأدباء في الشعر والنقد، وفي تحديد اتجاهاتهم الفكرية، وخصائص وصفات انبهم العية

ولم يعد سهلاً لذلك، حصر مجال تأثيرهم بأدب امة دون أخرى، أو اقليم دون غيره... ذلك ان الكثير منهم، بالإضافة الى أنهم احدثوا يقرأون ما يترجم من روائع الآداب القصصية في مصر ولبنان، وخاصة ما نشر ضمن سلسلة عيون الآداب العربي، كانوا يحسنون في الاكتراسة لحيية - انكليزية - وفرنسية... ولذا فهم هذه المعرفة في -حيان أخرى، ابي لتعرف على اللون من القصص غير الروايات التقليدية المعروفة، ماهيات لهم امكانية تطوير هذا الفن واستخدام طرق جديدة في التعبير، حققوا فيها ريادة تذكر لهم، كما ينضج ذلك على سبيل المثال في محاولة استخدام طريقة الملوخ الداخلي أو التملز الوعي في عرض قصصهم تأثراً بكتابات جيمس جويس الاربعينات...^(٨)

والواقع ان هذا الكلام، اذ ينطبق في معظمه على القصة القصيرة، فإنه لا ينطبق الا بشكل محدود على الرواية، ذلك ان

هذا الفن لم يشهد في الأساس انجازاً متميزاً خلال العقدين الخامس والسادس، مما يمكن ان يعني للدارس ولمسيرة الرواية شيئاً مهماً، اذا ما استثنينا رواية ايوب (اليد والأرض والماء) في وقت كان فيه بروز (جيل) قصصي يظهر في مسيرة القصة العراقية، اعني (جيل الخمسينات)، يحقق انجازاته المتميزة المتمثلة في قصص ابرز كتابه. عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي وشاكر خصاك وسرار سليم وغيرهم من النخب اتاحت لهم تقاديرهم واطلاعاتهم على الآداب الاجنبية تحقيق مثل هذه الانجازات. لكما لا يريد ان نغفل هنا محاولات قد جرت ونجحت الى حد بعيد، في كتابة ما يمكن ان نوفق على تسميته بالقصص القصيرة لطرية، التي خضعت بدورها لتأثيرات ثقافات الكتاب وقرءاتهم الاجنبية واستيعابهم للأساليب الحديثة، خاصة في التهيئة

من هذه المحاولات، قصة (عهد جديد) - ١٩٥١ - لشاكر خصاك، والتي تكتسب أهمية رداية وبنية متميزة، و(الحن الأخير) - ١٩٥٢ لسرار سليم. ويبدو ان بعض هذه المحاولات كانت محطت أولى فكتمة أعمال أكثر قرأاً لمعمل الطويل والرواية بطولها ونهاية والواقع ان أعمالاً اقرب الى فن الرواية قد ظهرت فعلاً بعد ذلك واذا كانت هذه الأعمال متلعة ومتأظهر معظمها بعد ثورة تموز ١٩٥٨ - فانهما تبدو امتداداً واصحاً للمحاولات الأولى ولمسيرة القصة في الخمسينات عموماً

ان توقف اغلب كتابات الخمسينات بعد ثورة ١٩٥٨ وكثرة لأعمال القصصية الضعيفة وظهور الكتاب، حير المتفرسين، ثم بدية ظهور اتجاهات جديدة لكتاب جديد وملاحج جديدة لحظ جديد يضم هذه الاتجاهات، بعد ذلك بسنوات قليلة؛ ان هذا كله يدفع ابي التأكيد على ان هذه الأعمال البعيدة القليلة التي اشرنا اليها انما هي امتداد لتأثير الثورة، ولي هي مرحلة من مراحلها، ومن المرجح جداً انها كتبت قبل سنة ١٩٥٨ وبرز هذه الأعمال الطويلة هي: (حيه قاسية) - ١٩٥٩ - لشاكر خصاك، و(الرجل الآخر) - ١٩٦٠ - لفؤاد التكرلي، و(الأيام المضية) - ١٩٦١ - لشاكر جابر.



بصفة: يانكتاب العرسيين مثل سارنر وكامو، والانكلير مثل جيمس
ورجيبيا وولف ورسا كان لجويس في ذلك الدور الرئيس، خاصة
في القصص القصيرة لكتاب جبل الحمسينات، وبشكل خاص
عبد الملك ثوري، ومؤاد انتكرلي، ورسا كان ؟ . . . عبد الملك
ول كان عربي يتلمذ على جويس وقد شمه بنوع خاص كتابه
بوليس، اذ اعاد قراءته مرات، وخرج منه بطريقة جديدة تسج به
اقتصاصه لي (تشيذ الاور) ^(١) وكسا يعرف العلاقة غير الاعتيادية
التي كانت تربط هذا الكاتب بالكتاب الاخرين ضمن جيله، فزاد
الكرمي منهم بشكل خاص، الامر الذي يعني ان التكرلي كان
بالنتيجة على اطلاع جيد ايضا على جويس، بقي ان نقول مع
وضوح تأثيرات كتاب تيار الومي في (ابوجه الاخ) - فانها ستكون
بما اوصم في اعمال التكرلي المتأخرة

أما الأيام المصيبة وبالرغم من أنها لا تسجل استثناءً فيما في مسيرة الأدب القصصي المسماري بمعنى أنها لا تعد مرحلة أو تجزئة كبيرة، فإن الكاتب ينتج في أصالة عمل جيد ومتميز وفي شكله وحسوبة، كما أنه يعكس فهمًا ماصحًا لمن الرواية والكيفية التعامل مع الموضوع الروائي والشخصيات الروائية، ولا أريد أن أسجل تأثيراً مؤكداً إذا قلت، وأنا أقرأ (الأيام المصيبة) أتذكر بعض أعمال ديستوفسكي وتولستوي

ان قصة (حياة قاسية) امتدادا فني ومضموني، كما قلنا،
لنصبر شاكر حبيبك السابقة لها، لكن المهم في هذه القصة
انطوية، مما له علاقة بموضوع روايتها، هي انها تعكس وربما
ترسخ - تأثراً واضحاً للكتاب بنجيب محفوظ في روايات مايمسى
بالمرحلة الاجتماعية، وخاصة (القاهرة الجديدة) و(زقاق المدق)
و(الثلاثية) و(بداية ونهاية)، وكانت للاخيرة بصماتها الواضحة
على (حياة قاسية) سواء اكان ذلك في المضمون والموضوعية
في الاتجاه الواقعي الاجتماعي ام في اختيار الشخصيات ورسمها
وتطويرها ام في الحكمة المحلية. ومع كل هذه الاملايح المشتركة
فان حبيبك قد عكس نضجاً ووعياً فيما يكتب وربما بتأثره ايضا،
الذي لم يمنعه، بقدر ماتاح له من
كتابة اعمال فنية متنوعة لاصوب العنوت القصصية الى حد بعيد.
والواقع اننا نذهب لمذهب بعض الباحثين في ان تأثر حبيبك لم
يقتصر على نجيب محفوظ، بل تعداه الى كتاب مصريين
وعالميين آخرين، بل هو قد تأثر ربما بشكل اكثر وضوحاً بمحمود
يحيى، الى جانب بروز واضح ايضاً لنفس قشيشوط في عموم
نصه.

ورداً ما تفحصنا رواية فؤاد التكرلي، القصيرة (الوجه الآخر) دلت
لن تختلف في كونها أفضل الاعمال القصصية الطويلة فناناً ونصاً
لإستيعاب لتأثيرات لاجبية العميقة التي تمثل هذه المرة في
الادب القصصي والروائي الفرنسي. والواقع ان الاداب الفرنسية،
الوجودية خاصة، قد أخذت تمارس تأثيراتها مع نهاية الأربعينات
وبداية الخمسينات، الوجودية خاصة، قد أخذت تمارس تأثيراتها
مع نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات، متعكدة في بعض
القصص القصيرة التي كتبها عبد الملك نوري ونزار عباس
والتكرلي نفسه وغيرهم. لكن هذا التأثير يظهر لأول مرة في عمل
طويس ماصح، في (الوجه الآخر)، ويشكل لا يعكس تقليدياً
مجرداً او بعبارة ما يعني اعجاباً من الكاتب وإستيعاباً منه لما
يقراء، وبالتالي نائراً واضحاً يأتي على خصوصيته هو كاتباً، والواقع
ان فؤاد يحل أيضاً في كتاباته بشكل عم، موقعاً ضمن الكتاب
الروائي في استخدام تقنيات نزار الوعي، المتأثرين، في الوقت



شكر خصصه

طلعت علينا اشخصيات والعواصم لي سبقي تلازم الكاتب خلال سيرته الروائية، احيى شخصيات المثقفين وعوالمهم وعوالم (لحبة الراية) من لمجتمع، اضافة الى بروز شخصية الفلسطيني في ذلك، وهو في كتابتها قد عكس تأثراً لاجدان فيه بالرواية القوية، ويشكل خلاص بكتاب تيار الوعي مثل جيمس جويس وروحي وولف ووليم فوكنر

وكان ذلك امراً طبيعياً، فقد تهيأ للكاتب قبل ذلك، ان يقرأ بالانكليزية الشيء الكثير من آداب الغرب، ودرس في الغرب وكتب روايته، كما قلنا وكتابت اخرى بالانكليزية والواقع ان الرواية الاخيرة تؤشر بداية تأثر جيرا، الذي سيرداد بعد ذلك، بوليم فوكنر خاصة برواية (الصخب والغف) The Sound and the Fury التي ظهرت بعد ذلك مباشرة بالعربية بترجمة جيرا نفسه، بعد ان كان قد كتب عنها مقالاً في (الادب) قبل ذلك بسنوات، وإلى حين م برواية (الحرم) Sanctuary وربما بروايات اخرى لهذا الكاتب لا أمريكي الذي سيكون له شأن مهم في اعماله اللاحقة واعمال كتاب اخرين ممن تناولهم فيما سيأتي من البحث.

■ السنين والسبعينات

لم تستطع الرواية، وربما الادب عموماً ان يبدأ بديعة جديدة ملائمة لعهد جديد يفترض ولقد كان علينا قبل ان نلمس مثل هذه

اذا لم تكن نظرتنا المركزة لمرحلة الاربعينات والخمسينات من مسيرة الرواية في العراق قد ابرزت تأثيرات اجنبية محددة، كثيرة على نتاجات هذه المرحلة، فانه من الواضح ان الكتاب والنخبة المثقفة من القراء قد اودعوا، بلا شك، معرفة بالادب الاجنبية فراءة واستيعاباً، ولحاجة الاستيعاب الناضج وانتاثر الناتج عنه لامتداد زمني قد لا يكون قصيراً للظهور، وللضعف النسبي الذي اتسمت به معظم نتاجات المرحلة، فلنا ان نتوقع بروز التأثيرات في فترة لاحقة سنأتي اليها، في القسم التالي، ولكن نجد لزوماً عيناً، قبل ترك هذه المرحلة، ان تعرض باختصار لتجربة كاتب، مع اختلاف المواقف بشأن ادخاله او عدم ادخاله في حواسة الادب العراقي، لرى ان اغفاله في مثل هذه التوسمات غير صحيح، بغض النظر عن طريقه او زاوية نظر الدارس في تناوله هذا الكاتب هوجو ابراهيم جيرا، الذي ستعرض لتجاربته الاولى، كما قلت، باختصار ومن خلال النواحي التي تمس موضوع ودراستنا - التأثيرات الاجنبية - والنواحي التي سيكون لها شأن في اعماله المتأخرة الادخل الادب القصصي والروائي في العراق.

قبل ان يأتي جيرا الى بغداد مهاجراً سنة ١٩٤٨ بعد تقسيم فلسطين لم يكن قد ظهرت له الا كتابات قليلة نشرها في بعض الدوريات مع انه كان قد كتب سنة ١٩٤٦ كما يشير هوانى ذلك، روايته الاولى (صراخ في ليل طويل) - ١٩٥٥ والواقع ان هذه الرواية تعالج موضوعاً ربما لسا مختلفين احتلان كثيراً عن الموضوعات والعواصم التي ستسود اعماله اللاحقة، اضافة الى الاختلافات الفنية الجزئية التي تفرضها المرحلة وطبيعة تطور السلاحق. المهم ان هذا العمل قد اظهر تأثراً مبكراً بوضوح وصراحتة بالادب الغربية، خاصة في تقنية الرواية وفي موقف الكاتب من الزمن ومن الشخصيات الروائية. بقي ان صعوبة غير قبلة تبرز في تحديد مصدر هذا التأثير لكنها في كل الاحوال لا تبعد عن الميادين الروائية لانكليزية والبريطانية، وهي الامور التي ستأكد اكثر في اعماله اللاحقة. وحين ظهرت روايته الثانية - صيلاون في شارع ضيق - التي كتبها ونشرها باللغة الانكليزية،

البداية أو الاستئناف، أن نتطرق بعض الوقت، بسبب التصورات السياسية والاجتماعية الجوية وأحياناً الجدلوية التي حدثت، والتي كثيراً ما رافقتها الاضطرابات والمظاهرات اندموية، وعمليات القمع والارهاب والمطويات السياسية... بل ان ذلك ادُعمت الثورة، قد استمر بعد ذلك، حتى غير ثورة شباط ١٩٦٣، فلم يدم عمرها وما جاءت من اجته من تصحيح الا اشهرأ قليلة، لتأتي رده شرير وما أعقبها من حملات قمع استمرت لفترة أيضاً.. وصرلاً الى نكسة حزيران، التي كان لها هي الاخرى آثارها بلا شك على الوضع العربي كله. ولم يشهد القطر خلال ذلك هدوءاً الا بشكل جزئي بعد سنة ١٩٦٤ ليمرر بشكل استفراو حقيقي بلور بعد ثورة ١٩٦٨، بل حتى هذه السنوات التي سبقت الثورة كانت فترة مشوبة بالحول وانعدام السلطة والرقم والجذب السياسي والثقافي، عملت الثورة على ازالته بعد ذلك

لقد شهدت الفترة من ١٩٥٩ الى ١٩٦٤ - كما أشرنا - ظهور عدد غير قليل من الاعمال الصويلة لم يكن منها ما يستجى الدراسة الا بضع روايات وقصص طويلة وجدنا في لاسيف ذكروها، تنتمي الى الخمسينات. ويكون العام ١٩٦٦ وتظهر رواية غائب طعمة فرمان (المخلة والجهران) لتؤسس البداية الحقيقية لرواية عراقية متكاملة في عناصرها الفنية مع ذلك يجب ان لا نغفل صدور روايتين سنة ١٩٦٥ افضل عنهما النقاد والداوسون، ربما بسبب المواقف السياسية المتطرفة للكاتب والمؤثر سميأ في دنيا المحللين والمؤثرة بدورهم على هؤلاء النقاد والباحثين موقوفوا منها مواقف غير موضوعية. هذان العملان هما (الزقاق المسدود) و (كما يسمون الآخرون) لياسين حسين. واهميتها تأتي من انهما قد جاءا بسنوات مبدية لولاً، ولاحتوائهما على عناصر فنية تعكس بوضوح تأثير الكاتب بالاداب الروائية والقصصية الغربية تقنية واسلوباً خاصة بكتابات الوعي وبتجاهات ادب الالامعقول وربما الرجوعية... الخ ثانياً والواقع، لقد تبعت هاتين الروايتين في ذلك أعمال أخرى بقيت تظهر متساوقة مع ما كان يصدر ضمن هذه الاتجاهات من القصص القصيرة طيلة الستينات وحتى السنوات الاولى من السبعينات، فصدرت مثلاً (ضباب في الظهيرة) -

١٩٦٨ - ليرهان المخطيب و (محدوقات قافس انعراوي الجميلة) - ١٩٦٩ - لمصطل المزاري، والتي حدما (كانت السماء زرقاء) - ١٩٧٠ - لامصاعيل مهد اصماعيل، و (الوشم) ١٩٧٢ - بعد النرحم مجيد الزبيبي وعبرها فلا يحلو اي من هذه الاعمال من تأثيرات بعض كتاب تيار الوعي او الوجودية او الالامعقول والتحريرية، مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف وجون بول سالير ووليم فوكنر ومارس كافكا... .

اما على الجانب الاخر من اتجاهات الادب العراقي خلال تلك الفترة - الستينات - تعني لاتجاهات الواقعية والبعيدة نسبياً السرداوية، وربما الأكثر جذبة، فلم يصدر بعد (الحبة والجيران) وقبل الثورة الاعمالان جيدان اولهما (خمسة اصوات) - ١٩٦٧ - ورواية فرمان الثانية، و (النظاميون) - ١٩٦٨ بعد الزقاق المطلي ومع محدودية هذه الاعمال ضمن مسيرة لرواية وهو امر طبيعي الى حد بعيد، لا انها كانت تعني بداية لمسيرة سرعان باستؤتمت بعد الثورة بفترة قصيرة، بفعل البيئة الملائمة التي هيأتها هذه الفترة لتعود العقد السبعيني. كما ان هذه الاعمال على قلتها، قد عكست مظاهر أخرى للتأثير الاجنبي والعربي فلا اظن صعباً على الدارس او حتى القارئ، ان يلاحظ خلال الاعمال الواقعية الاجنية والعربية، خاصة الامريكية والمصرية، والتي حدما الروسية.

لقد اخذ الوضع المستقر الذي ترمح بعد سنوات قليلة من عمر الثورة يعطي نصاره مع بداية السبعينات خصوصاً بعد ان اصبح الكتاب الشباب أصحاب بدايات قبل ذلك - اكثر نصجاً وأكثر مقدرة على الكتابة واتقان الفن الروائي فكانوا عناصر فعالة في النشاط الروائي، الى جانب الكتاب الاقدم تحريرة والاضح فنا والاعمق استيعاباً لمناخ هذا الفن وطبيعة. لقد شهدت تلك الفترة ظهور مجموعة من الاعمال المتميزة جداً، فاقت في عددها وفي مستوى بعضها اغلب نتاجات الفترات السابقة، ومن ابرز هذه الاعمال انفاة الى (كانت السماء زرقاء) و (لوشم) المذكورين انفاً، (السفينة) - ١٩٧٠ - لجبرا ابراهيم جبرا، التي حق فيها

مستوى عالياً تقنية ولغة وبناءً، مؤكداً فيها ما وعد به في أعماله السابقة من جهة واستيعابه الناصح والمعيد لأعلى ما تقدمته الرواية العربية خاصة الانكليزية منها بشكل خاص، وإلى حد ما الأمريكي من جهة ثانية و(الاشجار والريح) - ١٩٧١ بعد الرزاق المطلي، التي مع كل ما يؤخذ عليها من الاضطراب وتداخلات بين الاحداث والشخصيات...، تتركز واحدة من الروايات التي تأثرت بكتابات نيسر الوصي، خاصة بأعمال وليم فوكس فوش (الصخب والعنف) بل وسط ذلك الاضطراب هناك مديوش اتفاقاً ضمياً للكاتب لتقنيات تيار الوعي ومن الروايات لجهة الأخرى (ضجة في الرقاق) ١٩٧٢ لغانم الدباغ التي نبتعد ربما عن هذه المؤثرات لنمو المؤثرات الواقعية للرواية الروسية، و(القلعة الخامسة) - ١٩٧٢ لغاضل العراوي

وإذا كان العزاوي قد عكس في روايته القصيرة الأولى تأثيراً واضحاً بكافكا في عوالمه الكابوسية وبمفردات أسلوبه فإنه لا يخفى تأثيره وإعجابه بهذا الكاتب، فظهر بعض ملامح كادافا ولكن بشكل أقل واضع في روايته الثانية. وبهذه إلى مفاكرنا روايات جيدة أخرى، ظهرت ضمن نفس الفترة وهي (شقة في شارع أبي نؤاس) - ١٩٧٣ لبرهان الخطيب، و(في يوم عرير المطر في يوم شديد القيط) - ١٩٧٣ لعادل عبد الجبار الذي أظن أنه صدر في كتابتها عن إعجاب صمني بالروائيين الأمريكيين، قد يكون همسواي من ضمنهم، ويظني لم يقتصر تأثير الروائي الأمريكي على عادل بل شغل غيره مثل الريمي في روايته (الأنهيد) المصادرة عام ١٩٧٤ ومن الروايات الأخرى (المحاضر) ١٩٧٤ - و(القرصان) - ١٩٧٩ روايتا غائب طعمة فرمان، و(الاغتيال والعقب) - ١٩٧٥ لموفق حضر، و(ليبقى الحب علامة) ١٩٧٥ لمحبي الدين زنكنه، ورنكنه بچسد تأثيراً واضحاً بفرايز كافكا ميتاكد حين يكتب روايته الأخيرة التي سنأتي إلى ذكرها لاحقاً لقد عكس هذا النشاط الاستثنائي في الكتابة حالة الاستقرار التي سادت انقطاعاً وانعاشاً الثقافة وحركة النشر التي مستعصمها أطرولاً بعد ذلك. والواقع، لقد استمر الادب، والرواية بشكل خاص والتي هي أحوج الفنون إلى مثل هذه المواصل، في

ازدهارهما، سواء أكان ذلك في استمرارية الكتاب على الكنبه وهو الامر الذي يسلب كثيراً على العراقيين افتقارهم له، أم في ارتفاع المستوى الفني لأغلب هؤلاء الكتاب، أم في ظهور كتاب جديد بدأوا يمارسون بشكل ملفت للنظر بعد الثورة، وبشكل خاص بعد النصف الأول من السبعينات. ومما يلاحظ على أعمال هذه الفترة تحول السباسة إلى الموضوعات الروائية بشكل أكثر بروزاً، مع ميل متزايد لتناول الطفل الإيجابي بدد البهل السليبي الذي سد أغلب كتابات الستينات وبداية السبعينات. أما أهم أعمال الفترة كانت (القمروالاسوار) ١٩٧٦ للريمي الذي بقي ضمن خط الروايات القومية التي بدأها في رواية (الاتهان) كما اشربا كما ان ظل همسواي بقي له بوجهه، مع اختلافه الجزئي. كما صدرت أيضاً (المبعوثون) ١٩٧٧ - لهشام الركابي و(بالقذبة بسقة لحلم) لحد الحائز الركابي اللذان ربما تسترحيان في الكثير من مفرداتهما، الأعمال الواقعية (التعليدية) لروسة والأمريكية، مع تجميل لبعض لتقنيات الاكسر حدائيه، خاصة لدى الركابي و(الايام الطويلة) ١٩٧٨ - بعد الامير معده، و(ابحث عن وليد مسعود) - ١٩٧٨ لجبرا ابراهيم جبرا، وما قلناه في (السبعة) يمكن ان يطين إلى حد بعيد، على هذه الرواية. بقي ان نشير إلى انه إلى جانب تناول البطل الإيجابي، بقيت بعض أجود وأبطال التناولات السابقة، ومن هنا كان كتاب مثل هذه الاعمال ان يتحدثوا من فترات سابقة للثورة زمن لأحداث أعمالهم كما فعل غائب طعمة فرمان في (ظلال على النافذة) - ١٩٧٩ - وفؤاد التكرلي في (الرجع الجعيد) - ١٩٨٠ والرواية الأخيرة التي تمثل قمة ماوصلته الرواية العراقية وربما العربية كما وتعكس بوضوح تأثيراً كبيراً من الكاتب بوليم فوكس خلاصة في روايته (الصخب والعنف) بالانصاف إلى استمرار بعض الافكار والمداخل الوجودية ويظني ان الروايتين الأخيرتين ورواية (يحنا عن مدينة أخرى) - ١٩٨٠ - لمحبي الدين زنكنه من الأعمال المؤهلة لدراستها دراسة تطبيقية مقارنة لما تعكسه من تأثير واضح وباضح بكافكا.

يسدوا واضحاً، مع وجود الاختلافات ومواطن الضعف إن ماحقته مسيرة الرواية حال المرحلة الممتدة من منتصف الستينات وحتى عام ١٩٨٠ شيء ليس بالقليل قياساً بما تحقق فيها طيلة المراحل والسنين اسبقه عليها وذلك يؤشر وصول الرواية العراقية الى مرحلة المضج والامتصاص شبه التام لهذا الفن. ولم يكن الاستقرار السياسي والاجتماعي الذي ساد هذه الفترة العامل الوحيد لهذا الانتعاش والنضج، في عموم المنون الادبية. فمن العوامل الاخرى انتعاش الحركة الثقافية عموماً، وتقدم الطلعة الذي استتب تقدم واردها في حركة التأليف والنشر وهي الامور التي كان مديهما بشكل خاص في موضوعنا هو انتشار الاعمال الاجنبية ووجود التأثير الاجنبي، فان مؤشرات عديدة عكست حزمة برور مثل هذا، فانتعاش الطليعة وانشر قد شجن حركة الترجمة بدم جديد، فكثرت من لاعمال اجنبية المترجمة كما ان اهتماماً جديداً الى حد ما، بدراسات الاداب الاجنبية قد اخذ يحلل مكانات جيدة في الجامعات العراقية، ولما ان تصور فعالية التأثير الاكاديمي على الاهتمام بهذه الادب وتشرها وعكس ذلك الاختيارات للاعمال دراسته او ترجمة كما شهدت الفترة ظهور مجلات ثقافية عديدة لها رونقها لنوعي، منها الاقلام، والكلمة (الحجوية) والطلعة الادبية، والجامعة (الموسمية)، وخلق عربية، وفي فترة متأخرة ظهرت الثقافة لاجنبية كأول مجلة متخصصة بالاداب الاجنبية في القطر. وإذا كان لهذه المجلات وغيرها ان تسهم في انتعاش الموضع الثقافي وفي نشر الاعمال الابداعية للكاتب العراقيين والعرب، فانها قد اهتمت ايضا في اثناء الحركة النقدية وفي نشر الدراسات الادبية والاعمال الابداعية المترجمة

ونرى ان الوطن العربي اذا كان قد شهد قبل ذلك بفترة غير قصيرة، مديشه العرو العسكري والسياسي والاقتصادي والثقافي، فان العرب ومن خلال مثقبيهم، قد استطاعوا ان يجنوا بعض اموائد التي لم تكن لتصلها الجهات لاستعمارية في عزوها هذا كما اشرونا من قبل بمافتح الوطن العربي على العرب، بشكل خاص مع لحرب العالمية الثانية، برز انجاه عربي واع ابي النهل من حضارة وثقافة لغرب، فكان لا بد للترجمة في ظل ذلك ان

تزداد كموا وسوعاً، وفعلاً حدث ازدهار متزايد فيها ابتداءً من اواخر الاربعينات ويدايدة الخمسينات لتكون نهضة كبيرة خلال لعقدين التاليين وعلى طول الوطن العربي وعرضه. ويدولي انها نظرة عبر موضوعية تلك التي تدعي باننا متخلفون كثيراً في نقل الاداب الاجنبية

فمنع ما قد يشخص من مأخذ هنا وفصور هناك في هذا الجانب، فان ما تحقق ليس بالقليل وربما ينهمي البعض بالتعاول غير الموضوعي، اننا بدوري ان قنت بأن افقارىء العربي لا ينقص مكتبته الا القليل من امهات الاعمال لروائييه والقصة العالمية. وإذا لم تكن حركة الترجمة قوية في بعض الاقطار العربية، مثل المغرب العربي في فترة سابقة، واسودان والجزيرة العربية، فلانها كبيرة في اقطار اخرى، خاصة في مصر ولبنان والعراق وسوريا.

ولتتعرف على مدى اضلاع الكتاب العرفين على الاداب لاجنبية بلغاتها اصلية او ترجماتها العربية، فان الاستثناس بتصوره محطت (البرهمن سيني افسر)أ، مضافة الى مارصديده وما يمكن ان ترضيه على هذا الجانب بلاشك ولكن يجب ان لا ننسى تحفظاً مهماً على اي تصريح لاي كاتب في هذا المجال او لا يعني ان يكون لس يد اسمه من الكتاب المعلمين، في هذه التصريحات، صدى في كتابات صاحب التصريح، والعكس صحيح يضاً، اذ لا يعني عدم ورود اسم كاتب اخرين انعدام تأثيراتهم على العراقيين. من هنا يبرز هذه التصريحات اداة واحدة من مجموعة ادوات تعين الدارس في الكشف عن التأثير والتأثير، واذا ليس بالامكان استعراض مايمكن ان يقوله كل الكتاب هاتنا سنعرض لما يقوله ابرزهم، موهين الى ان نسبة غير قليلة من كتابنا الحبيدين يحيدون لغة اجنبية او اكثر، اتاحت بهم هراءات اصلاية. فهذا عائب نعلمه هومان يمتز ماكسيم غوركي معلمه الاول بعد نجيب محفوظ

وبصف قائلاً. . . تأثرت كثيراً ببولدويل وشتاينك وغر هام عرين. وقد عرفت على جيمس جويس في فترة متأخرة وكانت بعض التجارب قريبة الاثر من غسي، مثل تجربة جون ياسوس في

تلايته الصعبة (الولايات المتحدة) وتجارب الجيل المعاصر في انكلترة... ولم استطع ان استوعب بعضها الا حرم مثل تجربة فيرجيا وولف وپروست التي حذمت فقد كنت ادخل في عالم بعيد عني غريب عني...^(١٠٠) وفي رسالة خاصة يقول أيضاً.

... لفتي انتباهي هي الانكليزية... ولكن كنت مجدداً الى الكتاب والروايات الأمريكيتين المحدثين اكثر من الانكليز قرأت أعمال هيمسغوي وفوكس وسكوت فيوجيرالد وشتاينيك وكولندويل وسكندر لويس وپوتودور ورايز وهنوتون وملفيل، قبل ان اتعرف وقرأ بكثرة لكتاب الانكليز وقد قرأت بالطبع بعض كتب ديكنز وهودني وجورج كوراد ولورنس وفورستر الكتاب الروس الاوائل... تولستوي، دوستويفسكي، تشيخوف غوركي قرأت الكثير منهم، وكذلك عصافته الادب الفرنسي فلورس، طراك، سارتر جيد واطال الرواية الجديدة ولا سيما مديون وميشيل مانور^(١٠١)

ويؤكد فؤاد النكرلي بأنه قد قرأ بالعربية والانكليزية والعربية ويقول.

وقرأت لشتاينيك بالانكليزية حب الغضب، وپوريل فلات، وبالعربية... (أقول النفس) والنزوة) وكاري (رو) (وفي شرفي جنة عدن) وقنوات نكولندويل، بالانكليزية (أرض الله الصغيرة) وبالعربية (طريق النسخ)... ولمؤثر قرأت بعض الافاصيص ورواية (الصحب والعنف) بالعربية... وهيمسغوي قرأت بعض الافاصيص ورواية (ودع لفساح) و(الشمس تشرق ثانية) ثم (الشمس والبحر) و(لمن تدق الاجراس)... ولمارك توين قرأت بالعربية (توم سويس) و(مليكري تين) والكثير من الافاصيص ولعيتز جبرالتر (كانسيبي العظيم)...^(١٠٢)

كما قرأ النكرلي لدوستويفسكي وتولستوي وكارين ماينيلد ورفايح ويسمون دي بوقاز وكامو وحيد وشتال وتشيفوف ومريان وكراهام كرين

اما جبرا براهم جبرا، فقد ابتدأ قراءته للادب الاجيب، في سن مبكرة وهو يشير في كتابه (سابع ارضيا) الى ان اكتشافه الحقيقي للادب جاء، عندما كان في انكلترة فقرأ الكثير هناك

ويقول أيضاً.

«انصلا عن بلزاتك ودستويفسكي وفلورس وتشيفوف احببت كثيراً: اوديس هكسلي، د. هـ، لورنس فيرجيا وولف، جيمس جويس، وليم فوكز، ارست هيمسغوي، الاخير عشرة معينة فقط، وهؤلاء قرأت فيما اظن معظم كتبهم ان لم اقل كلها وعلاقتي بالادب الانكليزي كما تعلم علاقة عميقة وبه تخصصت عن حب ومتعة وكان لي اهتمام خاص منذ حداثتي بشكيب...»^(١٠٣)

وتعكس قراءات عبدالرحمن مجيد الربيعي، بشكل عام، قراءات معظم الكتاب الذين لا يجيدون لغة اجيبية والواقع ان تصريحات الربيعي تبين بان مثل هؤلاء الكتاب، والقراء عموم، لا يتقنهم لا القليل مما انجحت قراءته لعهرهم ممن يجيدون لغات اجيبية يقول الربيعي

... عرفت في فترة مبكرة الكثير من الكتاب العرب والعلمين... واحب كل الاعجاب بالرواية الروسية التي كتبها تولستوي، دوستويفسكي وبعدهما شولوخوف. كما قرأت الرواية الامريكيتي ولديني اعمام امريكيين كولندويل وارست هيمسغوي وجوزيف شيكسبيط ووليام فوكس، الاخير مهربي في نمته العالمية وخاصة في روايته (الصحب والعنف) و(سارمورس).

كما قرأت الرواية الانكليزية والايطالية والفرنسية، وبوقت طويلاً عند كتابات جاني بول سارتر وخاصة (دروب الحرية)، وكذلك البر كاهو الذي وجدت كتاباته هدي عميقاً في داخلي بما فيها من سمة حزن وشاعرية^(١٠٤)

ولا يخرج الروائيون الآخرون عن دائرة هذه القراءات الا محمود لاغير من لصورة التي تستطيع ان تخرج بها عن طبيعة قراءات الكتاب اعراقي، والروائي بشكل خاص. فهذا عبدالرزاق المظلي، الذي يقر بأهمية الكتاب الانكليزي والامريكي خاصة جيمس جويس ولورنس وهيمسغوي وشكيب وكتاب مانع للحرب لعالية انتباه الفرنسيين، فانه يحدن للكتاب الروس، خاصة دوستويفسكي وتولستوي. الامر لا يحد على الكتاب العراقيين^(١٠٥) اما غانم الدباغ فيؤكد عني انه قد قرأ مبكراً للكتاب الاجانب او ترجم لبعضهم كما تأثر تشيفوف ومويسك وهيمسغوي ومانفيلد^(١٠٦) بينما يرمد محي الدين زنكة

في الرواية العراقية بصمات سارتر وكامو وروبن وجويس وبيكيت وساروت وكافكا ووستوفسكي ولا يمحظ للرواية الأمريكية آثاراً. كما هو لا يعتقد ان هناك له كاتباً عراقياً يقرأ سرفانتس وبركاشيو ودانتي وعلويير وستندال وديكنز ولورنس وموم وولف وورثكين وتورجنييف وغرغول وتشيفوف وعوركي وتولستوي ووستوفسكي وسارتر وكافكا وكامي وبيكيت، وهو مرأ، إضافة إلى هؤلاء، توين وفوكر وهمنجوي وملعين وميتزجيرالد . وغيرهم^(١٧)

اعتماداً على تصريحات الكتاب التي عرضناها وعلى رسائل كتاب آخرين وتصريحاتهم المشورة، وعلى المصادر العامة، يمكننا ان مؤثره الى حد ما، الكتاب العالمين الأكثر انتشاراً بين الكتاب العراقيين، وربما في الوطن العربي بشكل عام، مع ان حصر ذلك ودقته يقين امرين خارج حدود الامكان. على اية حال، نحن نرى ان اكثر هؤلاء الكتب انتشاراً خلال العقود الثلاثة الاخيرة بشكل خاص، هم:

ديكنز، لورنس، جويس، موم، كرين، من اليسرطانيير، مستندال، بلراك، موبسان، جيد، پرويت، ساروت، سارتر، كامو، فلوريير. من الفرنسيين، تورجنييف، تولستوي، فيستوفسكي، تشيفوف، غوركي، شولجوف. من الروس؟ توين، ياسوس، فوكر، هيتزجيرالد، همنجوي، كولديل، سارويان، شتاينيت. من الامريكان، ومان الالمانى، وكافكا الجيكوسلوفياكي. إضافة إلى الكتاب العرب مثل الطيب صالح، نجيب محفوظ، توفيق الحكيم، يوسف ادريس، غسان كنفاني، طه حسين. وغيرهم

ومن الطبيعي ان لا يكون لكل هؤلاء نفس المكانة في نفوس الكتاب العراقيين كما انه من الطبيعي ايضاً ان لا يمدسو تأثيراتهم العملية على هؤلاء العراقيين، ومع ان من الممكن جداً ان يكونوا جميعاً محظ غاية الدارس المقارن وتفحصه ويحده من التأثيرات للتحقق من وجود مثل هذه الممارسة لتأثير او علمها، قوتها او صحتها، فان تأملنا في العديد من اعمالهم المهمة ويحشا عن بصماتهم في الكتابات العراقية قد مكنا من الخروج ببعض

المؤشرات التي تعين الدارسين في هذا الميدان فبطي، ووفق الدلائل التي استطعت ان ارسدها والتي هي باعتقادي صائبة، ان الرواية الفرنسية والامريكية ثنائيان في مقدمة الاعمال المؤثرة في الادب القصصي عموماً، وخاصة الرواية في اهم فترات تطورها اعني الستينات والسبعينات، لتأتي الرواية الانكليزية فالروسية بعدها

اما من ناحية المدارس والتيارات والانجاهات الادبية، فقد وجدت اكثرها تأثيراً لواقعية والوجودية وادب اللامعقول وكتابات تيار الوعي. وادا كان صعباً ترتيب الكتاب العالمين وفق اهميتهم للدارسين وحجم تأثيراتهم، فان بالامكان الاشارة الى ابرز المؤثرين منهم، وهم سارتر، كامو، فوكر، همنجوي، كولديل، شتاينيت، جويس، فيستوفسكي، تشيفوف، تولستوي، ديكنز. إضافة إلى نجيب محفوظ من العرب

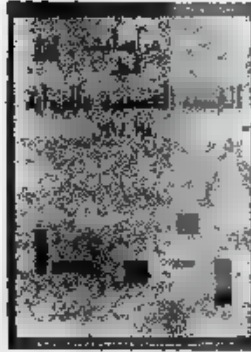
ورداً كانت معظم اعمال هؤلاء الكتاب مما يدخل ضمن الاعمال المتميزة، فان مثل ذلك، اعني التميز او الوحدة، يجب ان يؤخذ بنظر الاعتبار في اختيار الروايات العراقية التي ينوي اي باحث ان يدرسها دراسة مقارنة. ولعل من المفيد ان نشير هنا الى ان معظم كتاب المصنف الاول العراقيين مؤهلة نسبياً لفعل ذلك، ولكن لا بأس بي انؤكد على اعمال غائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي وجبورا ابراهيم جبرا وعبد الرحمن الربيعي وعبد الرزاق المظلي وصحي الدين زبكنة. . . بقي ان نشير الى ان الوفوع في المحلل او الوهم في الدراسات المقارنة اكثر احتمالاً منه في الدراسات غير المقارنة، كما يحذر من ذلك بعض الباحثين^(١٨)

ولذا كان القطع في امر التأثير والتأثير بحاجة الى الكثير من التمحيص والتحليل واجراء المقاربات التطبيقية وجمع الدلائل التي تستند ذلك، مما امر ان نكون قاضين هذه مما يعين الدارسين عليها معتبرها بأنها المقدمة ليست الا مفاتيح مداخل ليست سهلة بكل تأكيد

صدر حديثاً

ضمن سلسلة كتب الأقاليم

دراسات في القصة القصيرة
والرواية ١٩٨٠ - ١٩٨٥



تحرير
أحمد خلف وواهد ذبيباك



(*) انظر ١٨ - ١٦ CL Viron The Comparative Literature, England 1968

١ - د. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر القاهرة ١٩٩٨
ص ١٧٠

٢ - Joseph T. P 219 Literary Terms, London 1979, Shiply, Dictionary of World

٣ - علي جواد الطاهر محمود احمد السيد رائد القصة الحديثة في العراق،
بيروت ١٩٦٩، ص ١١٩ - ١٢٠

٤ - نشأة القصة وتطورها في العراق، بغداد ١٩٦٩، ص ١٦١

٥ - عبداللّه احمد: النقد القصصي في العراقي، مجلة الجامعة
الاستقصية ١٩٦٢، ١٩٧٠، ص ٩١ - ٩٢، والنظر أيضاً ص ٨٣

٦ - عبد السادر حسن امين: القصص في لادب العراقي الحديث، بغداد
١٩٥٦، ص ٢٢. والنظر أيضاً: ص ٢٠٠ حيث يشير المؤلف الى ان رواية
(رنة الكأس) هي حصة مطلّعات علي الكاتب الليبي وديوانيات (ورنايل
لامارين، و (الام لرتز) غوته، و (ليس ويلي)

٧ - المصدر السابق، ص ٣٧

٨ - لادب القصصي في العراق، بغداد ١٩٧٧، ص ١٧ - ١٨

٩ - عبد السادر حسن امين، المصدر السابق، ص ١١٩ - ١٢٠

١٠ - حوار اجراء معه ماجد السمرائي، الف باء، ح ٢٨٥، ١٩٧٤، ص ٤٦

١١ - رسالة خاصة، حزيران ١٩٨٠

١٢ - رسالة خاصة، ابر ١٩٨١

١٣ - رسالة خاصة، شباط ١٩٨١

١٤ - من محاضرة القاها على قسم اللغة العربية في جامعة السوربون الجديدة
بباريس، ١٩٨٢، مسطروطة

١٥ - في رسالة خاصة، شباط ١٩٨١

١٦ - انظر: اما تجريبي في القصة، الادب المعاصر، ح ١، ١٩٧٢، ص
١٣٤ - ١٣٩

١٧ - في رسالة خاصة، تشرين الاول ١٩٨١

(*) انظر P (10) Henry Gillet, Comparative London 1969



علماء على أحمد سعيد "أدونيس"

مع سكتة ، مصيره ، هكذا تسمو ذاته قتي وحيدة
مردية : لاصلة لها ما تأسفه ، وهي كلما ازدادت
سلياً فيه . براد ادراكا نهائية التي تعصلها عنه
وحس يفتح للانسان الفصيلة عن الاشياء حوله ،
يصبح له نصه ، وباتالي ، تمنعه لكمال لا يتحقق
لا في الحرج . يشعر ، وهو يشارك الاشياء
وحدها انه مرن ، وقتيا ، يتعب عذاب من لا
يعدر لا ان يصحح في النهاية . انه خارج بقية
خارج العال مع ، ان يفتزل ، ينظره يعامل
من ، وسعي . تغير الزمان والموت والتغير ،
بمعنى ان يصور كالحجر :

«أطيب العيش لو ان الفتي حجر»

ثبو الحوادث عنه وهو ملموم !

لهذا لوعي طامع فاجع عبد الجاهلي لانه ، في
بعته من الخارج ، لم تكن تحركه فاعلة ديمية
بحو تعال الهى يخلص . فهو عاني بالارض يبحث
خلال وثنيته ، عن تعال من نوع آخر ، هو

« لو ان الفتي حجر - هذه الامية التي
حابت على سان اميم بن مقبل ، مفتاح نفهم
الشعر الجاهلي ، ابي مرصد يطل منه على
جغرافيته الروحية وابعادها ، سلبيا ، تكشف
هذه الامية عن شعور العربي بأن الحياة هشة ،
سريعة الانكسار فهي « ثوب مستعار » كما يصعبها
الأفوه الأودي . أصداها الموت (كعب بن سعد
المعوى) - الموت الذي « يجري في النفس » كما
يجري الشمس في اسماء (قيس بن ساعدة) ،
والانسان رهين الى (بشر بن أبي خازم الأسدي
والمر « ميت » الاسال (دويد بن زيد) ،
أحق ، (الأفوه الأودي) ، « حتى عاك حطة
حقيقة » ، « حتى عاك حطة حرك »
(عدي بن زيد العبادي)

وتكشف ايجاليا ، عن الترق الى التغلب على
« عيشة الموت » فقيما يكتشف الشاعر العربي
« عيشة » ، يكشف عيشة العالم الذي يتوقف عليه :

التماعى الارضى = لى له لى الارضى - بخلص لها
ويخص لاياعها - والاحلاص للارص دحول فى
العمل والحركة : اى قروسية وبطونه ، من جهه
وهو ، من حة ثانية ، يقتصر الانجاء الى الخارج
لثمه والسيطرة عليه = الصحراء هنا هى الخارج ،
والصحراء عدو ، لاقطى ، وهى مكان الغير والغماب
انكان ، لذلك ، ذو امنية اولى فى بهم الشمس
الجاهلى .

الساحرة : فاعلة ، سلسله من الاشارات الروحية
اما الروح فتسحرها . اللغة هنا صورة الحركة
تملا الجسم صياجا ، وغضبا يادع ويتفاح . ونحن
رأيا في برة الشاعر الجاهلي ولحمه غلوا في
التصوير والتعبير ، فان مرد ذلك الي انه لا يقدر ان
يقبل العالم او يراه الا في مستوى شعوره - مستوى
استدراكه - حسنه : يجب ان نحرق في الأشياء أيضا
دعاء العروسة .

كان ذلك ضد الشرائع الخلقة وضد المجتمع . بن
انه « يرى الوحشة الأسى الأنيس » كما يصير تأبط
شرا . ويستأثر بالوحش . (عند من ايسوب
العتيرى)

— ٣ —

بالمروسة يرفع الشاعر الجاهلي العالم الى مستوى
الكل ، او لاشيء — الانتصار أو الموت . وباحب
يرفعه الى مستوى الفرح الكياني الكل الاسمي .

ينطلق الحب عند الجاهلي من الجسد ، ثم تاتي
المنافع النفسية والدمعية . تومر امة اجسده
عبطة الاكمال والتملك . فيها يجد الجاهلي جسده
الأرضية . يتخلص من تعب المنفعة ويلوذ الى الراحة
المراة له ، الراحة والماء ، والجمال كنه ، رمس
الحبيب والطماينة ، ومن مايمت ويحله ، ومايعلو
ويتسامى ، وهو يشمر ، اذ يسطر على المرأة ، انه
سيطر على نفسه . فراه عنه بعباس
ونظما واكثر منها . كان الشاعر العربي يعتمد ان
في المرأة قوة محررية طقوسه خيرة تؤثر في الروح
الجسد . وهو يقرنها دائما بالطبيعة ويراهما
في حيز واحد . حتى ليحمل أن موته هذا منها يظفر
و راحة ق . . . ولعل البكاوة تأخذ معناها ،
في تزيينها من هذا الشعور فاد غص نعدي ،
حدث في جسدها تغيرا أساسيا يدفعه الى الظن
انه ، وهو محبوب امرأة ، قد حلفها بدوره . وهذا
على الصعيد الاسطوري ، يكرر توكيد الاسطورة
دائه بان آدم خلق قبل حواء .

أعيد الأول في حياة العربي هو عيد الجسد
حيث تتوحد اسطورة ولية والاسود . فانه
العربي دائم الصلاة صلاة هذه آيتها : العالم
جسد ، يكن أحفاده ، أيها الحب ، أكثر امتلاء
وحضورا .

هناك ، الى جانب هذا الحب الجسدي ، الحب
لعدوي ، العالم ، غاسية للشاعر المدري صوة
شعاده لحبيته ، كل شيء فيه يصير على مثال حبه
يصفو ، يتلألأ ، يحلم تويه الكفيف المغم ، ويصير
رواح ، الجسد حاضرا يهدهم الحب لتحرير الروح ،
لجعل الانسان كائنا آخر . فسرا مثلا ، أو ملاكا . وان
يصير الانسان ملاكا أو تسرا يصي أنه يتخلص من

انه سائر الى الموت . واد الحرب تعجل هسه
المسير . غير أنه ، في الوقت ذاته ، هو قن ان الحرب
لاتقدره مع انها مليئة بالموت . ان تغلق في وجهه
أفق المستقبل وأبواب الحياة . انه يتحرك ويحيى ،
بالحرب وفيها وراءها .

* * *

لم تغير ، جوهريا ، شخصية الفارس في
الجاهلية والفترة الاسلامية الأولى . لكنها تلوذ
بطابع ميثافيريائي الهن . لم تكن للفارس الجاهلي
أية تعزية فيما بعد الحياة . كان يعتقد ان انتصاره
أو فشله ومن ناراته هو . لا بالارادة الالهية .
وكانت المروسة ، الجاهلية مبطة بمراة زالت في
الاسلام . حين صار الفارس محبوب شهيدا وصار
سبيده حادثة داخلية ، من نوع آخر .

شخصية الفارس ، كما يقدمها لنا الشعر الجاهلي
ملتزمة وحرية ، متعاطفة ومتفردة ، حرة ومقيمة في
آن معا . ينتظم الفارس في امة .
اعوصى والصدقة . ويسجد .
له . في الليل يأسره النهار ،
وسادة الحبيب . في عشر .
والريح ، صديق الريح ولشمة .
عماقه شيء دائم يهده .
بروية أو يرصيه أو يهده .
وليست فردوسيته الآتية ، الداعية لا .
لغيبه المحدودة ، في نهاية المصاف . من هذه الطبيعة
حرارة من مصافيا الهن . ورغها الهن الى
ب ذلك هو مدمعه سبيده ، والاسطورة بسجده
والتلوح في هوة المعامرة ، لتصير حيا . في مال
الصخرات : مطلق ونسبية ، بسيطة ومعقدة ، ثابتة
وتنهار كالرمل .

الى جانب هذا الوجه الاخلاقي في المروسة ،
اعربية ، ترى جانب آخر تسميه مروسة اللائمة
وتتمثل في الشعراء - اللصوص والصعاليك
والعاصيين عامة - ولاتنتد الى شعور المراجع
من الى العردي التي تحي احساسا طاقيا لها
قانون على هدم ثانوي الصخرة . فتحة في . قد
بعضه اسفل مستحسلا لارادة هـ ، كية صافية
هي الصفة الأولى للبطل . والبطل هنا رجل مأخوذ
شهوة ، يذهب في تلبستها الى آخر طبيعته ، وان

الشروط الاجتماعية التي تحيط به وتشمل وجوده لا يستطيع أن يشعر ويغير العالم ، ماديا . بذلك يصره ، صحريا ، بأشعر . يريد أن يكون ما يعلم به ويتوى إليه ، وهذه الإرادة بقرب من الكائنات التي لا تقيدها المادة بمكان محدود بطروفه وعواقبه أو بصورة أو جسم .

لكن جدار الأطراف أساسي حتى في الحب العذري . قاعد الاتحاد (اتحاد العاشق والعاشقة) تأتي لوحدة (أفراد العاشق أو العاشقة) . بعد المشاركة ، العزلة . فإذا لم تكن هناك شيء يتعلق بنا ، فإسما لا تريد أن تعلق بأي شيء . يصير العاشق عملا ، يموت وحيدا في البرية كأى حيوان . شأن الجنون والمركش ، قتل .

بهذا كان لشعر العذري ، كالحب المسوري . تحسيدا بعبودية في فشلها المفرد . الأندى وحيد الروح للحسد . والحرارة التي لا تترك أن تثقب أسوار الحصار . وكان أشعر العذري يدرك بظفره المبل الغريزي عند المرأة لمعطف . الذين سمعهم القدر وبالتالي لم يسمعهم / وأيقظ في آلامهم . لهذا كان يقدم نفسه لحيبته لا في صورة من التعطش الأوى الندى ، ويتصور منه جرحه مقديا ويدعوها إلى أن تبادله حبه لثم شعوه . أنه ، بذلك ، يصور لها أعماقها . فهي ، يبريزتها . لا تريد أن ترى في العالم إلا أطلولة التي لا يحوز أن سبه .

وحين يحاطب الشاعر العذري حبيبته بهسحة الاستعطف والإنسحاق ، يقدم بديلا شعريا (اعتراض معكوسا يقوم به الذكر أمام الأنثى) للرجل في فعل الحب ، يفرق في المرأة كعوة هائلة سرعان ما تتلاشى وتروند في أحشائها عذرة ضعيفة كالأطلولة . وليس منيه للموت إلا صدى الفكرة الأولى : ففي فعل الحب يترك الذكر عادة الحياة ، أعنى يترك عادة الوضوح والتعقل ويدخل عالم الانحطاف والتشوة والعبودية - العالم الواقف على حافة الموت ، الشمس بالموت .

العذرية والجسدية هما طرفا الحب عند أشاعر العرب : الأولى تراجع إلى الداخل وتقواه ، والثانية اتجاه إلى الخارج وانغماس في العصبية . وهم مع حب حبيبه ، حياة الإنسان ومحاولة به .

وفي الجسدية ، شأن العذرية - بعد روحى ودار ، سحرية تدفء وتضيء فالحب الجسدى انه يمسد ون كان ملموبا - ذلك أن المرأة - الحسد والروح هي - بالنسبة للشاعر الجاهل ، مكان يتصالح فيه مع الزمن والموت .

تمثل لنا الحساسية الشعرية العربية ، عسلى صمد الحب حدلا بين اللذة والألم ، بين التخلي والمملك ، بين انبغطة وانحصرة . هذه الحساسية تقص اللذة التي تجارب الألم لتقصي عليه ، ونقص الألم الذي يريد أن يتقى كل لذة . وحدة اللذة والألم ، في هذا المستوي ، دليل على سمو الشاعر عند الشاعر الجاهل . كلما تعمق الإنسان في فهم كيانته ، ازدادت هذه الوحدة وضوحا وازداد إدراكه أيضا ، وطاقة اللذة أو الألم دليل على طاقة الحياة - فيبدو ما يحيا الإنسان سمو يتألم أو يعتبط بعين . يوهن عذو الشاعر الجاهل عامة ، وعذو العاشق خصوصا ، ليس عند العاشق زمن بالمعنى الذي يعرف عليه الناس ، ومنهم هو لحظات هيأهم لا لكانهم / حب لا يحرق زعمهم هو أصلا كساء ، بين شحرا قائما كالأشتات .

البحث الزمن يوهن - ذلك هو رجاء العاشق . هو جوهر كل شعر عظيم في الحب . يعنى حرمان العود أسمرى لحظة اللقاء في الليل يدور لم يتناول هذا السبل إلى الأبد ، دون أن يعبه النهار .

وود الليل ، فيد عسليه لل ولم يخلق له أبدا نهارة . ولاد النهار - لماذا هذا الزمن الرياضي الأحرف ؟ في لحظة لقائه مع حبيبته ، الزمان كنه - أبدية الحياة والموت والنشور

كلانا نستجبت إذا التقينا
وابدى الحب خالية الصبر
فتقتلني وأقلها ونحسبا
ونخلط ما نموت بالنشور

بلى ، أن الحب محرك تلاتي فيه الأطراف العاة والموت ، العطية والألم ، نفس والنشور . ويتضح هذا المعنى عند العذريين ، شكل خاص لا حبه عذهم ، دون ألم أو موت - الحب والموت ، عندهم واحد . يرفض العذري لخلق عن حبه لبحا من

الأم أو الموت . . . الأم والموت آثار تتركها حياتهم
وحى تندب بقواها الخفية صوب المريد من الحضور
وعبلة الحضور - هي ملكوت الحب - كل شيء في
كيان الشاعر العذري يصير بقوة الحب سحرا
وكسما بحول . الحب عذبة قوة تسير بفاعلية
أسطورية ، نوع من الانسياب والامتساق يري فيهما
سواء اتحد بحبيته أم لم يتحد ، نفسه ووجوده
وطريق خلاصه . وليس شعره إلا واسطة للتغلب
السحري على الزمن الرياضي ، وحلق زمن نفسي آخر ،
ملاء لا يمر ولا يشهد - زمن يحري حمية إلى حافة
الزمن .

٤

الشعر العربي شعر شهادة : لم تكن عذبة لشاعر
العربي أن يغير العالم ، أو يخطئه ، أو يخلق عالما
آخر ، كانت غايته أن يتحدث مع الواقع ، ويصفه ،
يشهد له . يحب الأشياء حوله لدناتها ولا تغله ،
ويضع كل شيء حيث يفرح به ويحبده . لا يحاول
أن يري في الواقع أكثر مما فيه ، وإنما يحاول أن
يراه بكل ما فيه . هكذا يكتسب كل شيء في لوجه
الصعراء قيمته ومعناه - من الحردون إلى الجبل
ومن الكوكب إلى الحراء ، الشجر الجاهل يري
أرض لطيفة . كالشمس التي تضيء الأشياء العالمة
دون تمييز . ودون تفرق بين العظيم والناذر .
يسلك بمقتضى الأرض . ومن كان حبيب

وشهوة . عدلى صاف ، سواه في شهادته للمآثر
الإنسانية بروح العروسية ، أو للأشياء ، بروح
التعاطف ، يغني الفرح والأساة ، الغبطة والكآبة
الحب والكراهية ، التمدد والرضى ، الرجاء والياس .

يريد الشاعر الجاهلي ، كشاهد ، أن يعطى لنا
يشهد له صورة تطابقه . في كيان ما يتوالت ويدفع
إلى الخارج ليصير مثله - خيمة ، وامتدادا صحراويا
ولبلا . فشهوة التحق في أعماقه شهوة الخارج ،
شهوة أن يصير مادة ، أن يتشأ هو نفسه أيضا ،
أن فيه توقا إلى أن يخلق زمنا آخر ومكانا آخر .

لم يكن لشاعر الجاهل بظر إلى الأشياء بأفكار
مستفة ، كان يحسها ، ويراه كما هي ، بسيطه
واضحة . لانحىء بالنسبة له ، أية دلالة متعالية
أو معنى ميتا فيريائي . ثم إن شعوره بالافصال
عنها ، هو شعور كامل بذاته المستقلة ، ففي الحاحيه

تعارض جوهري بين الذات والموضوع . لكن بينهما
جدل يهدف به الشاعر إلى القبض على الأشياء ، فهو
جدل نقصان ، سنك وسيطر ، لا جدل وحده .

الأساس هو ، لا الله ، هو مقياس الأشياء ، وما
الطبيعة إلا مجال عمله ومראה لتجربته . والطبيعة
عند الشاعر الجاهلي ، ليست موضوع تعاطف
كروني ، وثيا كان أو رومظيا ، وليست مسحا أو
تعريضا - وإنما هي واقع محسوسه الجحش
وعرى المسار . هذا النظر إلى الطبيعة يمكن اعتباره
معاصرا ، إذ يراها شيئا أو موضوعا ، على القبض
من القدماء ، خصوصا لدى اليونانيين ، إذ كانوا
يسبرونها نظاما أو قانونا . فبست الطبيعة في
الحامية قيمة ، وهي لا تنطوي على خلاف ما ، ولا تعلم
شيئا . كان الحامل ، على العكس ، يري فيها
وحدته الهائلة ، فتخلق في نفسه ارادة القسوة
ومن يقينا كليا أن لاصديق له غير يسأله .

الشاعر في عالم كهذا لا قاعدة له غير
لغوه يوم عن البحث والقلق وحرية الحركة
والعمل إلى الحد الأقصى . فيعبد بذاته ومصره
نسبت من كون هذا العالم دون قاعدة - تسدا
اشدق انتهى في صديق من التمتع والصدفة
والعجز . ثم يترك الشاعر الجاهل يري في العالم
فعل القوى الكونية بآله خالق حكيم ، لا يمكن الشك
بحكمته ولا سكر منافستها . بل كان يري فيه قوة
تلهم طاقات البشر بدفن لا يرتطون سوى ، إلا
بباطهم الخاصة . وكان هذا لعدم ادعاء
للعمل الحر الذي يزداد حره . ما بعد يوم .
وكان يحس في اصطدام ارادته بالعوائق ، عزيمه
الإنسان الذي يرفض أن يعرض عليه العالم الخارجي
معنى ليعرف به أو انجها ليسكنه فينصل
وتراجع ، ويعلم استقلاله ويمحده حتى في
العشل والسقوط . وفي ارجنون والجسريمة .
فظهر الحقيقي ، بالنسبة لشاعر الجاهلي هو في
الحياة . وليس وراء الحياة .

ولم تكن أعراف الدائم ، والاستقال ، والهجرة
إلا اشكالا من رفض العالم الخارجي ، وهو رفض
يقيه أو يصيره وسيله لأشباع لذات وتوكيدها .
فالعربي في جاهليه ، هو من ثماذحنا المتألمة
الأولى . ينتمى لأشياء . ينتمى إليها ، باحنا
عن سواها . العلاقة بينه وبين ما حوله كعلاقته

استخاق بمخلوقاته ، علاقه ترفض الثبات والمحدودية
وتقدس الفعل والحركة . الجاهلي عدو الوجود
الثابت ، لا يحس بوجوده الا لحظة يرفض هذا
الوجود - أي لحظة العامرة . بالممارسة تحف وطأة
العام أو تتلاشى . لا تعود هناك أية عقبة أو أي
حاجر يصبح العالم مرآة المارس المسمى
لاخذ ، يصبح العالم ، هو أيضا ، غارس استجابه
عصا .

العلاقة بين العالم وأشياءه من جهة ، والشاعر
الجاهلي من جهة ثانية ، تسير في نفسية الموضوع
وفق ضرورة عصبية على ارادة الشاعر والأشياء معا
ثمة تقوى وشقوق يكشف عنها الشعر العربي في
تسج الواقع وحسبه ، للمح كيف تنطج ملاما
وتكرارا ، بحيث يبدو العالم شسعا متخفا قد
ينجعه لكنا نخرج عن مقاومته ، ونقبل أن نفسه ،
لكننا لا نستطيع له دفعا . هكذا يقدم لنا الشعر
الجاهلي ، فيما يقدم ، علما مسحوقا ، معادا ، يحتر
نفسه وتكرر حتى الظلمة - علما أشبه بمسحور
مفتوح للعدد المترص المفاجيء - ومع ذلك لا يمر
في الوقت نفسه ، من أن نقيم فيه خياما ونصفي
الى لخطوات العدو الآتية على الجاهلي
حين غمرة . هكذا أيضا تفتت التناقضية الكلاسيكية

الصحراء في هذا المستوى . تجسد جدلا ناجما
كل شيء فيها ملك الانسان وهو لا يملك أي شيء .
فهي أماكن خاص ، لحظة هي استحالة حالمة .

الأشياء في نظر الشاعر الجاهلي ، تعبى
كالعالم . تتروى ، وسرعان ما تخفى ، تصمم
كل لحظة تمر ، ذكرى شيء يصح أو يفيق ، فلا
يكاد الشاعر ينظر حتى تصير نظيره جزءا من
الماضي . من هنا تشبهه بالخاص . بالحاضر يملا
المسافة بينه وبين لعالم . واذا يملؤها لا يثأر من
الطبيعة لفصله وحسب ، وإنما يشعر بالسيادة
عليها أيضا . والصحراء فضاء متشابه أو يكاد .
ما وراء غدا ، يبدو مطابقا لما رأينا أمس ، ليس
المتقل اذن ، في عش عدا انفسا ، على رأس
الا ماضي مهو ، ونحن لانعرف على شيء جديد
وإنما نكرر بشكل آخر معرفتنا لشيء ذاته ، أو
لشيء واحد بشاب مخلفه . كل شيء دخل مسبقا
في الماضي ، وكل شيء اليك رائنا واعتدنا أن نراه .

من هذا الوضع الوجودي ، انبثق ما يمكن
سميته حس الدهر . وأمس بالدهر القسوة
الحارقة التي لا يمكن مقاومتها : تأخذ كل شيء
وتغير كل شيء . أمام هذه القوة يحس الشاعر
الجاهلي انه عاجز ولا حيلة له . أنها ليست قوة
الموت ، بل قوة الحركة لافقية التي تملج في
تبارها ظاهرة الغياب - غياب الحبيبة والروح
و لا عمل واعيلة . انه شيء حتى ، يأتي من الحب
مع حيا . لا يحب . ومحبه حمى - لأن أو عدا
. بعد حسية هذه لموه ليست ظاهرة عابرة .
وب هي عط حاة .

من هنا الكثرة المحذرة في الروح العربية
والشعر العربي . فالكتابة عند العربي بيع أصيل
وطبيعة . ثمة حسرة في الشعر الجاهلي تبطن حتى
الفرح . مهما رخر العالم يربح الفرح وناره يبقى
في نظر الجاهلي طيما يتلاشى مع انفس الطابع .
... دؤوه لأكبر . يتحسس بالاصائل
والأسود ، بالهار والميل ، بالوت الذي مضى وجاء
ويجود . الوجود كله سبيح طواه الدهر أو هو
أخذ بظه .

هذا الوضع التاريخي أن حساسية الشاعر
الجاهلي حشاشية المراط وهياج ، تمزج دائما بين
غطة الحضور وحسرة غياب ، بين ما نقض عليه
وما هو قبض لربح .

يوضح لنا أيضا كيف أن الشعر الجاهلي يصدر
عن حساسية متوردة بقدر ما هي ألفة . الكرم -
الاستسلام والخشوع والتخلي أمام الضيف - هو
أوجه الآخر لكرباء المرد الذي يصل أحيانا الى
ملك بالأخر في سبيل التملك . تجسد هذا
انحدل شخصية المارس . فالعروسة هي صبيحة
المرد ضد العالم ، وغايتها اثبات الوجود، ولعيش
بامتلاء . حس العروسة هو ، من هذه الناحية
حس الكفاح ضد الدهر . بهذا الحس يؤثر العربي
الجاهلي في الأعمال التي تأتي عميا ، على الأعمال
اسي تأتي عن روية وتمكير . وبهذا الحس يقرن
أصالة الشعور بأصالة العمل : سليفة الشعرا الذي
لا يفتخ إلا للأعمال وسليفة المشجاعة التي لا تأبه
استاث . هكذا يتكامل شكل الحياة مع معناها -
وفي مستوى مد ، معنى . ومن هنا ، تألقها وغناها
وحاذيتها .

ما يحفظه أو يؤاويه * فتكراره الكلام على ما يحسنه
طقس نفسي وحياتي وتعبيري ، من طبيعته أن يكرر
ما

القصيدة الجاهلية خبيرة هي أيضا مليئة بأصوات
النهار وأشباح الليل ، بالسكون والحركة ، بالحسنة
والتفكر الوعد ، أنها شيء يحيط به الفضاء من كل
جانب : مليء بالتحايف ، يتحذلح ويشرح ، ويجس
في الحرارة الشاعرة ، أنها فضاء لشاعر الى جانب
فضاء الآخر المحيط .

القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية : لا تموت ،
لاسى من وانا تنمح وتعاقب ، والشعر الجاهلي
صورة حياة لاهله حس على شمس
والحر لمادية وهو ، كمنه ترمي د
من خاطرة الى خاطرة ، تطرد ودوي رابطة ، وهو
شعر شهادة قوامها الدمة والتواضع التام بين

الكلمات ، ما يصر عنه ، وهو زاهر بالعروبة والوهاب
والحركة وهو ، بهذا كنه ، غدتني نوم جوهريا
، على شعر معترج بقدر الانسجام
، وشائنه الالفه : شعر شخصي

دقة الجاهلية مفهوما للعالم .
وما عدم لنا عملا جماليا ، المفهوم تصنع هو ،
عسفا ، والعافية الشعرية عند الجاهلي المعالية .
لا تسمى بلعاهيم بل بالعبير والحياة ، تعني بالواقع ،
فيما القصيدة الجاهلية لا يصل ما تصر عنه .
يتصل بالحس الداخلي الذي يوجهها ويحييها ،
قصيدة بحب لادها ، لا للموضوعات التي تشاوبها
انها لا تشرح عقليا ، بل تشرح بدءا من الحاسة
والاعمال وجملة المشاعر الانسانية البسيطة والمقدرة
الفاضلة والواضحة . وهي لا تحاول أن تعيد خلق
الواقع ، بل تتحدث معه . ولا يهمها ان ياتي هذا
الحديث متلاحب بقدر ما يهمها أن ياتي مخلصا
بهذا انواع الذي هو ، بطبيعته أصلا ، غير متلاحم .
المسألة بالنسبة لمعالية الشعرية الجاهلية ، حسب
مسألة خلق الواقع من جديد ، بل مسألة شرحه
لاقص أن تحصل على مجموعة مناسك من
الموضوعات والأفكار وبأسالي ، على قلق في الشعر
بواسطته ، وانما تقصد أن تعيد من جديد هذا

الشعر الجاهلي هو هذا الحداد المحب المشرح
الحزين الفاحش ، بين الدهر البعث والبطولة الشعاعية
يتضمن حس الدهر حس التقطيع ، كان الشاعر
الجاهلي يعيش في حذل مع الطبيعة المتوحشة
كانزل ، ومع الدهر القاهر ، ومع الحب المدمر
كان انسانا متقطع الحياة والحساسية ، يحفظ
التي يعيشها ، متفتحة ، مسحوقة ، مبعثرة تجهل
ساعة اللذة الطويلة ، ولا تعرف غير شرارها المدمر ،
لكن السريع التلاشي . كان شاعرا يقصر طموحه
على المدهش الطفولي ، يصدى بسرعة ، يفرح بسرعة
ويحز أن يفتر نفسه بسلاسل النظام ، فعلى كان
أو اجتماعيا . ليست لديه رؤيا كاملة يقصر بهيب
وجوده . لا يملك ذاته . قادر على العنف قدرته على
الحنان . انه طاقة المعالجة مكرسة للفروسية
والحب .

انعكس هذا الوضع الر
كف يتأتى لشاعر هذه حياته أن
القصيدة والمزلفة بين أحزاب ، هكذا كانت القصيدة
الجاهلية دون تأليف ، لا تلاحم في أحزاب ،
لها اطلر بثاني . انها قصيدة جارية
شعرا ، شعري .

دائم التغير ، يعكسها الخارجي طبعي ادن . هو رداء
التمور تحرك ، الداخلي ، انها قصيدة ترسم
أيام العلب ، انها صورة بالكسب من المكان - المنة
المكان - الصحراء . أعني أنها أشكاك واحله ربيبة .
لكن الرتبة هنا طريقه ، على الرغم من أنها مفروسة
وتمكن تسميتها رتبة التنوع . أو اربانه الرأش
حسب تعبير البير كامو في كلامه عن الرتبة
عند شستوف ، فالتكرار في الجاهلية هو بعد
الصحراء أسمى يتجلى عند النظر الى الامام والالتماع
الى الوراء . ان هذا العام الصحراوي ووجهه
شيء واحد . الصحراء صخرة الحياة . جامدة في
مبادئها البحيل ، العاري ، الواحد الشكن . ولشاعر
منها راسخ في عماده وتطبعه الى السيطرة والتمكك
ومن ثبات كسبه ثباتا ساقط مع الآخر وبنيبه ،
تتولد الرتبة . ثم ان الشاعر الجاهلي ،
المطلق الارضي ، يعيش فيه ومعها بحاسته " .
اعنى يتعلق بكل شيء يحسنه ، ويرتبط كيانا بكل

المبررة ، حتى ليستحيل احضار حركتها الى اية
مستوية واضحة .

حاولت ان انظر الى الشعر العربي من ناحية
لقيمته الفنية الحالية التي تتجاوز حدود رمزيته
و لكن ، ونحط الى اعتبارات استرجعية واجتماعية
لكن ، وبان معنى ذلك سي يعيب اهميته ودوره
الشعرية يكتب قيمته الاخيرة من دحيته ، من عي
الحرية والحدود ، وليس من الخارج ، مما يعكسه
او حرمة فلا يمكن نفس الشعر بمفاس
اعتباره وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، ، باعتباره
تناول موضوعات معينة دون أخرى . انه صوت
كاتب بنفسه ، قائم بذاته ، فيما وراء موضوعه
وسمه

ان يكون امرؤ القيس أو غيره على جبل الصخر ،
وبهارها و اي موضوع آخر ، امر لا يهمني بعد
دانه نهى كعبه عنه : هل ارتقي بالعبادة
الحرية الى مستوى انساني كلى ؟ هل ما يزال تعبيرة
بجسمه ، بحرة والعنى وحساسة الابداع ؟ هل
سقط عنه الحاء المحطة ، اجتماعيا وتاريخيا
فجروته وصيرته صوتا شاحبا يردد أصداؤه
ويكررها ، أم انه - فيما يراها ويعيشها ويعاينها
سامي فوقها ، بطاقة الشعر وزحم الابداع ؟

يتج عن ذلك أنني تقيمت في اختيار النظم
الذي يصيب شخص الشاعر - بهيموله وفراحتة
وآلامه وحياته هو - دون اعتبار لفنيله ونظيره
والقيم الاجتماعية المائدة : المحيط لدى يصيب
بالشخص لا بالمجتمع ، بالابداع لا بالتاريخ ، بالشعر
لا بموضوع الشعر .

هذا يوجب على أن أشير الى أنني أميل الى اعتبار
المدح والهجاء وما يشابههما أو يتصل بهما ، جزءا
من تاريخنا السياسي الاجتماعي ، لا جزءا من تاريخنا
الشعري . وهذا يتضمن أنني لم أقيم الشعر
العربي على أساس مواضيعه . وانما قبحته من حيث
طريقة التعبير ومدى تجاوبها مع القيم الشعرية
المعاصرة ومع فهمي الشعر .

بفرض هذا كله أن يكون لشاعر الذي يقبح
حبيدي على شيء من شأجه ، صوت خاص بهدون
غيره . وأن يكون هذا الصوت ملء اللغة الشعرية
وملء قامة الشعر : لا يطيح الا بضروراته الداخلية
ولا يحثيه أي شيء خسارجي ، بحيث لا يمكن

احصائه والاستعانة به بديره ، وبحيث يعرض
الاعتماد به حتى على أشخاص ليس من عالمهم
أو اتجاههم .

وكأن اختياري بمصيدة أو المفوعة يسير ، على
الصعيد لعملي ، اطرادا مع ابتعادها عن التقليد
أو التكرار وعما تمكن تسميته استسباب
الطريقة الشعرية الشائعة . ان بعد الاثر الفني من
المسبق أو المكسر دليل من الأدلة على قيمته ، وعلى
الوحدة العنصرية منه ، بين صاحبه .

وبد سمعت هذا كنه لحياء من جديد ، مع
لشعر العربي فلا نستطيع ان ندوق أو نفهم
نرا فنيا ماصيا الا اذا حييتا معه من جديد : مدخل
اليه من جميع أبوابه ، ونلحظه الحضور

لكن كيف نحيا مع قصائد الماضي؟ كيف نعيش بين
قصائد مارال تحتل بصورها ، وقصائد جمعت
ومانت ؟ الجواب شخصي خاص ، وكل جوابه .
ولكن كان اختيار لحواب حقا للجميع - فليس هناك
لا قسوس جدا يعرفون أن يسيروا بحسنى ، وان
بحرص من جديد في ضوء العصر الذي نعيشه ،
الشعر القديم الذي ما يزال يحتفظ بحراره وعتاه .
بهذا نقسم طويلا . . . كره تعد الى هذا الشعر
ر طه نباله من العبي والسور
ند نرا فنيا ماصيا عليه ن
تكون في مظهر بلده عنه ، محيط الفهم والحساسة
والعند .

- ٧ -

لماذا « ديوان الشعر العربي » ؟

حبيب أولا عن أسئلة شخصية كنت أطرحها ،
ود ازل ، حول وضع الشعر العربي . وباعت
هذه الاسئلة هو يقيني بقيمة هذا الشعر وأهميته .
وأريد هنا التأكيد بأنني حرصت اهتمامي بالحائب
الشعري الحالي - لعملي ، في ديوان الشعر
العربي « عمل شاعر ، لا مؤرخ أو عالم » .

ندرك أهمية هذا الديوان ، اذا تذكرنا ان الثقافة
الابدية الأولى عند العربي هي الطاقة الشعرية
وعند كره شعر الذي ورثه عن أسلافه ومعار
ر وكرة المصادر وتدها واحلاف الروايات
بها ، وعرفنا ، الى ذلك ، خلو مكتبتنا الشعرية من
مجموعات حديثة تم حياؤها بوجهات نظر جديدة .

تخضع لأي وزن ، ومع ذلك نزجر بروح الشعر
وصوره ، وهذا كله يريد ايماننا بأن الشعر طاقة
متحركة ، لا تحد بأي شكل نهائي ، فلاحري لا تحد
بأي وزن مقروض .

ثم ان هناك تقليدا طويلا العهد أقسد النافقه
لأدبية عند العرب ، وشوه بانتال بصره إلى الشعر ،
انه تقلد السياسة والدولة وصراع الحكم وما
يرمقه . هذا التقليد يستمر ، بشكل أو آخر
ويوجه إلى مدى بعيد قسما كبيرا من أجيالنا الطالعة
- فهو ينظر إلى الشعر ويفهمه بافكار مسبقة ،
ليس ، في أي حال ، شعرية ، ان « ديوان الشعر
العربي » محاولة للاستعانة بالتراث ذاته ، وبصورة
مباشرة ، لاشاعة اجمالية والشعر ، كما كان يفهمها
التاعر العربي ، بعيدا عن السياسة ولتبدليل
على أنه لا يصح أن نحدد التزا شعريا بمحتوى
سياسي - عقائدي ، ولا يمكن كذلك ان نحكم عليه
بمقياس سياسي أو عقائدي .

هذا الديوان يصم شعرا لا يحكم مذهبيا ولا عميدة
ولا دينية ولا شحصيا ، ومع ذلك هو ، وحده ، مجدنا
شعر .

والديوان ، سبب من هذا كله ، نوع من إعادة
لاعتبار إلى الشعر العربي . فانا أعترف أننا ،
في ولا ، لا نعرف الشعر العربي حق
اعرف . من سببه سر اسبضه . بعد حطوط
دم جواني الصامدة لم يكن الا تقليدا صاوما
بمادج التراثية . ولم يتناول هذا التقليد الروح
الداخلة في هذه المادج ، اذ لو فعل لكان أحدي .
لكنه تناول الشكل ، وفوق ذلك لم يفهم من الشكل
الا جانب اللغوي . بهذا كانت النهضة ، اذا حزن
سا ان سميتها كذلك ، احياء لاساليب البعة
لقديمة . وكان من الطبيعي أن يرافق ذلك احياء
المادج الأدبية التي تتمثل فيها ، قليلا أو كثيرا
بها اللغة وأصوليتها . هكذا ، أهل الساج الذي
يصدر عن تجربة شخصية ، وأدى لا تهمة البعة
الا بقدر ما تؤدي مهمتها في حمل هذه التجسرية
واغنائها .

لم يدرك هذا الاحياء روح اللغة العربية ، أعنى
أنه فهمها في مستوى انحوا واصرف ، لاني مستوى
الشعر والابداع . لذلك لم يفهم الشعر العربي ولا
الروح العربية .

الا أن هذا الديوان ليس ضرورية مرحفية يملا
مراقا في مصادرنا الشعرية فحسب وانما يملا
مراقا فنيا . انه منصف للشعر العربي ، مختصر
وجامع . فالشعر العربي ، شأنه في ذلك شأن
شعر في العالم ، يحتاج إلى اعدادات نظر دائمة في
ضوء الحاضر . ويمكن اعتبار هذا الديوان فاتحة
هذه الاعدات . فما سبقه ، باستثناء حماسي أبي
تمام كان جمعا تقليديا ، كيقيا أو اصطلاحيا ، يكرس
المعانيس اسالده والدوق الضائع . وهذه فاتحة
ضرورية ينبغي أن تسبقها محاولات ثانية - بروح
هذه العاية ، لكن بوجهات نظر أخرى . وتبدو أهمه
هذه البداية ضرورتها ، خصوصا ، في مرحفنا
الاستقلالية الشعرية حيث تشهد نوعا من الحصول
متعدد بين قيم القديم وقيم الحديث ، بين جمال
الطبيعة وجمال الخلق .

ثم ان هذا المنصف الشعري يساعد في إعادة
الاعتبار إلى الشعر كفاعلية انداع أول في الحياه
العربية . ذلك أن دوره الآن بدأ يتصل بالعرش
مسوى رسالته لأصليه في حياه العرب ، هذه
ظاهرة - أزمة - علينا ان نعترف بها . ومهما تكن
اسبابها سياسية أو دثية أو واجعه إلى طمعنا في
مراحلنا التاريخية ، فان هذا لا يجوز ان يترك
من التأمل فيها ودواستها .

وهذا المنصف التراثي يدعم ايماننا ،
المؤمن بضروره الحصول وولادة قيم جديدة .
فالديوان دليل آخر ، تراثي على ان الشعر الباقي
ليس الشعر الذي يعلم أو يكون صدى للظروف
والأوضاع الخارجية . وهو أيضا دليل آخر يدعم
يقينا بالمشرق الكبير أدنى تد يصل إلى درجة
لغري . بمعنى ، بين اسم الشعر . لم يبق من
تراثنا الشعري غير الشعر ، أما النظم ، وهو كثير ،
فقد مات . هذا يبعثنا ، اعتمادا على تراثنا نفسه ،
إلى ان الاعنيه الأولى في الشعر ، ليست في مراعاة
الأصول النظمية ، وانما هي في الاستسلام لجموح
الموعظة وهواها ، وترك الحرية تأخذ الشكل الذي
يلتزمها ، بغفوية وذوي قيد مسبق من أي نوع . ان
في تراثنا الشعري ، شعرا ليس الا شرا مظلوما -
يعبر تعبيرا مباشرا ويسمى الأشياء بأسمائها ، برودة
وسطحية ، بينما نجد في تراثنا خصوصا كثيرة لم

الحكمة والتعليم من جهة ، والتميز والتميز وما اتصل بها من مدح وهجاء من جهة ثانية . اعني لم تقدم بها غير انتاج الذي لا يبرز فيه شخصية الشاعر وتقاليد ومصطلحاته السائدة . اسبح سيلاسيكي شعير آخر ، ان بعيد في نهضة شعرية جدا .

عميتا ، من هذه الناحية ان نعتبر الذين يقولون لنا ، من الأجيال ، مطالعة ، ان الشعر العربي ترتيب عادي ، لا بأس ولا يفاجئ ولا يهز . فقد نقلته اليهم عمليات ومناهج لا يرى فيه ايدي عن المفردات والصور والمواضيع التي اصطلح عليها والمقاييس التي كرسها . وهكذا بدا لهذه الأجيال شعرا جامعا بعيدا . وبدا ، في حفاضة وبعده ، خاليا من الشعر اسف الى ذلك ان من نقله ، فعل ذلك بطريقة حملنا تشعير ان عبقرية الشعراء العرب كانت مفصورة على استمن في اساليب يمكن ان بوصف كل شيء ، الا الشعر .

وقد تطور موقف انتاج الشعر العربي القديم الى عزوف عن قراءته ، خصوصا في فئات الاجيال الطالع ، وربما لم يعد يجد فيه الكثير بينهم اكثر من طوائف مات لا تجوز العودة اليها .

وساعد النقد الشعري في تمكين هذا العزوف . بادته . فقد اكتفى هذا النقد ، على الأغلب ، بالتركيز على القليل القديم ، وسقاه بشكل او آخر يدور حول شعر وصناعة وأورنه دون اشارة في نظر تذهب الى ماهو ابعاد واعمق .

ان النهضة الحقيقية تبدأ في الربع الثاني من القرن العشرين ، حيث توقفت لتقليد الأعمى ، وبدأ المفكرون والشعراء والكتاب بتفهم صورهم ، وينظرون الى تراثهم من خلال التعير الشامل الذي طرا على الحساسية الشعرية في القرن العشرين ، ويعيدون النظر اساسي في كل شيء ، محضعين للنقد المقييس والقيم المصية جميعا .

وحل ما طمح اليه في « ديوان الشعر العربي » هو التمهيد ، على صعيد الشعر العربي ، بهم جديد وتقييم جديد .

انما لغز العرب مع تلك الشعر وسبب مع مستحق او برايد سببي . انما لغة وميض وبصيرة - امتداد انساني لشعر اصبعه . سر كل قصيدة عربية عليم ، قصيدة تدسة هي الية . بهذه اللغة السحرية ، الطقوسية . لا يبعه النحو والصرف آمن السامر العربي . وهذا الامان هو حصيلة شعوره بان العالم حوله يتغير . وهكذا يترك لغة ان تجمع - ونسب هذا العالم وتهدمه على هواها . انوجود الناصر ، الحقيقي هو اللغة ، لا العالم . ومن هنا كانت اللغة في نظر لجاهل سحر خافا ، وفي نظر العربي علمه ، عطية الله . ان اللغة بالنسبة للشاعر العربي هي كيمياء الوجود ، او هي ذهب العالم ، رمز التناد في الحدود ، وفوق التغير .

طبعي ان من تلك عصره شكله اني سادس ما سمي عصر النهضة لا يمكن ان تكون حلقة ، ولا يمكن ان تفهم حقيقة التراث الشعري ، خاصة ، ومعنى احيائه ، وان تدرك الحديد بالاحياء او بالاعمال . هكذا لم تقدم لنا تلك النهضة من ربا الأدبي والشعري الا الساج الذي يتردد بين نزعتي



نفسه فهي التي أوجدت فيه موضوعات ميتة مثل الأدب الذي يدور حول الانتقام والحد واللطمع ، فلو انعدم الصراع بين الأفراد من أجل لقمة العيش ، وانعدم الصراع بين الطبقات من أجل السيطرة والتحكم وبسط النفوذ ، اذن لما كان كثير من موضوعات هذا الأدب ومات معها بعض الموضوعات التي نعدها خالدة - كموضوع الموت مثلاً - وحنّ محلها جميعاً ما يخالفها في الروح والغاية . بل هناك موضوعات أهم وأبعث على الأسى من موت فرد من الناس بها نكون منزلته وقبسته . أما خلود تلك الموضوعات فانه خرافة أوجدتها الروحة والضعف والحسرة التي يحسها الفرد في مجتمع مؤسس على الصراع الطبقي .

هذا الذي تقدم مجعنا شعر حوله سؤالي جديري بالاثارة ألومها : كيف يكون الشعب مصدراً للأدب ؟ والثاني : ما طبيعة الأدب الذي يريده جوركي ؟

وللاجابة على السؤال الاول نرى جوركي يقرر ان الشعب ليس مصدر القيم المادية فحسب بل هو منبع القيم الروحية ، فهو الذي أبكر الاسطورة والملحمة وهو الذي أوجد اللغة ، وهو صاحب الحكايات والاعاني والامثال - هو الذي خلق كل هذه الاشياء على الرغم من القيود التي كبته على مر الزمن . وهذا الشعب هو الذي خلق اسطورة

فاوست ليسجل بها عجز الفرد الذي يعادي القوى الشعبية ، وليسخر من نفسه ومحاولته ان يستكشف ما يستغل على المعرفة ، بل ان أهل ما صنعه عظماء الشعراء مستبد مسن القصص الشعبي ، ذلك المنبع الزاسر بكل انواع المتاح والصور . وان عطين الحقود ، ومملت المتردد ، ودون جوان المعروف ، كل هؤلاء غاذج خلقها الشعب قبل ان يولد شكسبير ويبرون برمن طويل ، وكان الاسيانيون يتفنون بأن الحياة حلم قبل ان يظهر كولاردون ، ومن قبلهم تغنى العرب بهذا أبداً طويلة ، والقصص الشعبية سخرت من الفرسان قبل ان يجي سرفانتس بغمة لا تقل عن قتمته سي واحمارا ، وان ملتوت ، وداتي ومكيوفكو وجوته وشلر ارتفعوا الى القمم الشامخة حين استمادوا لاههم أجنحة من القوى الخالقة في الجماعة ، حين استمدوا وحيتهم من منبع شعر الشعب ، وهو بعيد النور ، شديد التنوع ، بيبخ القوة ، عميق الحكمة .

لو لم يكن لجوركي آراء صريحة في النقد الأدبي ، تصور طبيعة الأدب الذي يقضه ويحكم به بالسوء ويريد له البقاء ، لكان في الأدب ندي حقه طوال حياته ما يشغ عن رأيه في لأدب الصالح للحياة . فليس هنالك من خط قوي بين قوة النقد وقوة الابداع حين تجتمعان في شخص واحد ، فكيف ونحن مع جوركي على ما هو أوضح من هذا كله لأنه صارت ناقد ، يعرف مواطنه قديمة بوضوح شديد ، ويحقق يقته ونقده ما يؤمن به من مبادئ ، وما تهدف له تلك لمبادئ من غايات . وليس لدى جوركي كتاب في النقد نضعه الى جانب كتاب « ما هو الفن » لتولستوي ، ولكن نظراته النقدية مبثوثة في كثير من المقالات التي كتبها ، مثل مقالاته عن حرفة الكتابة ، وتاريخ الأدب الروسي ، وما كتبه في نقد بعض القصص ، وفي تصوير بعض الاعاهاات لأدبية . وكثيراً ما يوجه جوركي عايته الى رسم شخصية الاديب الذي يتحدث عنه خصوصاً منه لطبيعة الفنان فيه ، وأحياناً يعم بالتحدث عن الثيارات التي توجه الأدب اكثر من اهتمامه بالحديث عن الأدب نفسه .

والأساس الذي يركز عليه النقد عنده ، هو الأساس الذي يقوم عليه فنّه ، أعني لجانة العميق بالشعب . والشعب هو مصدر الأدب وهو قادر

على ان يعبر عن جانب من ارادته تعبيراً أدبياً ، وهذا الأدب يستطيع ان يستأصل الاخطاء التي تراكت على مر الزمان وبذرت بدور المداوة والمعضاة والكرهية بين الشعوب وعلى ذلك تكون غاية الأدب - كحياة الفن عامة عند تولستري - السعي الى توحيد الشعوب وربطها بروابط قوية عميقة وتحقيق الشعور في نفوس الناس بأنهم جميعاً في كفاح من أجل الوصول الى حياة جميلة سعيدة حرة . فالادب على حد تعبير جوركي هو للمعين المبصرة للعالم كله - العين التي تخترق نظرتها أعماق اسرار الروح الانسانية أو هو قلب العالم النابض الذي يظل يخفق الى لا بد بقوة الرغبة في المعرفة .

وفي ظني ان جوركي يحمل جانباً من الادب الشائخ المألوف تبعاً تكبير الشقاق وتوسيع مجالات الفركة بين الناس لأنه أدب قائم على الفروقات الطبقية ، وعلى الصراع بين الفرد والفرد . وقد كان لهذه احوال الاجتماعية اثرها في حياة الأدب

مكسيم جوركي الناقد

بقلم احسان عباس

*

وعنى جوركي في تصوير هذه الطائفة لادبية في الشعب فيقول : « لست اذكر هذا لأقل من تلك الشهرة العالمة التي اسرّزها هؤلاء الشعراء ولكن ان كانت القطع الجملة فما خلقه الامراء وشبه اسجدة الكريمة ، فان القوة الجماعية في الشعوب هي التي خلقت تلك الاحجار نفسها . لست الفن في طرق الفرد ولكن الجماعة وحدها هي التي تحسن الخلق » .

والسألة في اللغة أوضح من كل هذا ايضاً ، لأن المنجم الذي يتناول منه الاديب مادة التعبير هو اللغة المحكية البوابة ، أي لغة التي يخلقها الشعب ، وقصة اللغة قسيتين : دارجسة وادبية ، تعني شيئاً واحداً فقط وهو ان هناك شخصاً يمد يده الى المادة الخام (أي اللغة الدارجة) فيصوغها صياغة جميلة . ولاديب الحق هو الذي يستطيع في هذه الصياغة ، ان ينفي عن اللغة المحكية كل ما هو رقيق ، زائل أو رديء الواقع . ولكن لا ريب في ان جماعات من صبايين ومربيات وسائقي عربات وغيرهم من ذوي الاعمال اليدوية وجالاً رساء هم اصحاب الأثر الاول في تطور اللغة ، أما لأدباء فلم يختارون في الكلمات وأحفظها بالقوة .

وفي الاجابة على السؤال الثاني يمكن ان نحدد الموقف جوركي من الاتجاهين ادبيين كبيرين هم « الواقعية والرومانتيكية » ونرى ايها كان اقرب الى نفسه .

يرى مكسيم ان الاتجاهين صحيحان في حدود ، وانها شيئان أساسيان في الادب ، ومن اسير ان تفصل سحدهما عن الآخر عند كاتب كبير مثل تولستوي أو بلزاك أو تشيخوف . بل ان مما يميز الأدب الروسي عند جوركي امتزاج هاتين العنيتين وندخلهما فيه ، وهذه الصفة يسمو الادب الروسي على سائر الاكاداب . ولكن كلا هذين الاتجاهين قد يتعرف انفراداً بعيداً ويتودى في هوة عميقة ، فالخط الذي تسير فيه الواقعية قد يبلغ بها اذا لطرفت الى مرحلة الطبيعية - وهي المنعبد الذي ينشأ زولا وتين ويقوم على نقل الحياة نقلأحرفياً كما هي دون ادنى تغيير ، وهذا النوع يسميه جوركي « أدب الحقائق » ويتممه بالعمق والمعز عن خلق « الناذع » ، وانه يصور الانسان مجبراً قمرزه الإرادة وتعجزه المسؤولية ، وهو ينفي الجليل ، ويتعلق بنفاس الحياة ونفاساتها .

اما الرومانتيكية فيعجبه منه الجانب الثوري الحيوي الذي يقوي في اسس اعادة الحياة ، ويدفعهم الى الثورة على

استمداد الواقع وطغيانه ، غير ان هناك ايضاً نوعاً آخر من الرومانتيكية ، وهو النوع السلبي الذي يقود الناس الى التفكير في عوالمهم الداخلية وشغلهم مشكلات لا حل لها الا بالتأمل والبحث العلمي ، وفي هذا النوع السلبي من الرومانتيكية تتضمن العردة ونسبصر « الأنا » على كل اتجاهات الحياة ، وبمن يمثل هذا الاتجاه في مرحلته المتطورة شعراء مثل قولين ومايترنك وريمو ، وهذه الرومانتيكية تقضي على الشخصية بالجسد والافكار أو تقودها الى التداخي والتعظيم . ولذلك حل جوركي على هذا اللون من الرومانتيكية وعاب شعراءها وعدم ثمره لنظام اجتماعي مريض منحل ، لأن هذا الفريق من الشعراء فافد لحاسة « بعد النظر » ، يعيش في واقع عصره ، ولا يعلو عن ان يكون حدى مجتمعه وطبقته ، والاديب لا يستطيع ان يكون ذا نظرة موضوعية الا اذا تحور من خرافات طبقته وانحرافها وتحيزها وقد يكون مثل قرلين شاعراً قديراً رقيق الشعر ناعم اللمح ، ولكنه نتاج سبي ، لذلك الانحلال الذي كاث يسود الحياة في عصره .

ونشي مكسيم على الواقعية التي تميزها الأدب في القرون التاسع عشر وخاصة الأدب الانجليزي ، فهو الادب الذي خلق اسرحيه اراقعية والقصة الواقعية ، وجعل أبطالها من المجتمع القريب المألوف بعد ان كان أبطال تلك المسرحيات والقصص من لامراء والعرسان ، وهذه الطريقة اقترت الادب من الحياة وأوجد القرد متعة حيالية جديدة أو جمالاً جديداً هو سحر الكلمة واللغة ، وما فيه من دقة وحلاوة ونغمة جميلة .

وبما يميز هذه الواقعية ما فيها من تقن واحدة في القصد واصحابها هم الذين تقدمو زمنهم عقلياً وادركوا عجز الطبقة الاجتماعية التي يتشربون اليها ، ولكنها مع ذلك واقعية نافعة لأنها أحت على الهدم وحده دون البناء وعجزت عن ان تقيم شيئاً على انقاض ما هدمت . ان لصجوم على البناء المهرم المتداعي أرسهل ، ولكن ابن الانشاء الايجابي بعد هذا كله ؟ ومع ذلك فلا ينكر جوركي عظمة الكتاب الواقعيين امثال بلزاك وعلوبير وديكنز .

فالواقعية الايجابية البانية هي الشيء المفضل عند جوركي . فما هي حدود الواقعية ؟ ان الابتعاد عن عيوب منعب الطبيعيين يجعل الواقعية مأمن من نقل الحدة كما هي . ويحطى من يظن ان الاديب الواقعي هو الذي يصدر الشيء كما يراه ،

قبس من شاعر الدهر شكسبير

بقلم صلاح الدين المحامري



ألا إن ثور هولجسه فيردد في وصفه ما وضعه هو على لسان بعض أبطاله : (يا لعقل النبيل ! والموهبة الثرة ! والمدارك الإكتمية !) . وهو صانع صنائع يم بطرائق التعبير المختلفة التي يجب أن تجري على السنة الحكماء والحقى والاحداث والمسنين والابواب والمجرمين وسائر لفاظ الأكاديمين . وأشخاصه صور من الحياة والدم تمتبط وتتألم وتضطرم نفوسها بالأحقاد والظلم أو تقيض الحب والحسرة . وحسبنا أن ننظر إلى الأشباح والسحرة والجن في روايته وهي مبتكرات وهمة صرفة جادت بها مخيلته لخدمة كنهاته واهمية تطاول الحقائق الماثلة وتبهرها روايته وقصته . ولقد كانت العظمة في الشعراء الآخرين وليدة صفات محدودة معينة هي في شكسبير وليدة جميع الصفات التي تتميز بها البشرية بسائر ألوانها وظلالها .

ومن العسير الاحاطة بعبقريته هي لا تطيب على القياس لتعدد المفارقة بينها وبين المقربات للشعرة الاخرى . وإن اطالة النظر في آثاره وإلفه أشخاصها لا تقصد بهجة الاستمتاع بفلاذها وكنوزها الفنية ولا تنقص الإعجاب الذي يبلغ حد الدهول بتنوع ألوانها وتعدد صفاتها . فمشاهدة (هملت) مثلاً للمرة السابعة تفوق في تأثيرها وتغلغلها في مطاوي النفس وهز

لديني أيسطيع المرء * مهيا بلغ من قوة الإيجاز
وعذب البيان أن يستعير قوة الساحر ويحصر المارد
الخبائر في قفم ضيق وسندوق مغلق وإن يسرح الطرف ببصر
السر الحديدي في بطل الشامخ لمديد فيحترقه في صورة محدودة
النطاق تجلها العين في لمح عابرة وتلم بأسرارها الخفية في لمح
باهرة ، ولكن الذي هو أث شكسبير حدث من أحداث
الطبيعة الخارقة يتجسد في هبكل شرير مبدع ومثل في خبايا
مروع . وهو يتلمس بصورة المتصورة وأيدي الخمر مكان النفس
واعور الوجدان فيعرضها ورائع من الشئ وفرائد من الحيرة
ويرأها نماذج متنوعة مختارة من الحقائق تخطر ببالها وتطوف
في روعنا ومصادقنا أو تقارعتنا ، وهي تلك الرسخ في الخواطر
والذكرات من اصداء العيان والخيال الواسع . ومعجزة
العبقري لا تنبدي في قياس عجيب وحبيب كما تنبدي في آثار
شكسبير الاصبية . معرفته واسعة وصوره الباطنة ومهارته
الخارقة في التنوع ورعاية آفاقه وعمق مداوكة ووجدانه
تساند اللانهاية وترسم في النفس عجايباً مرورا غير محدود لا
تنب شواظته ولا تقناهى صفته . ولا يسع التأمل في مواهبه
• حديث اذيع من محبة دمشق

ومن هذه الواقعية البانية يتكون أدب قادر على أن يرفع
لإنسان فوق مستوى الحالات الخارجية في الحياة ، ويجرده من
اغلال الواقع المتضيق ويلهبه الله سيد ذلك الواقع ، وأنه سر
بحق الحياة ، وبهذا المعنى يكون الأدب دائماً ثورياً .

إسماعيل عباس

كلية العلوم الجامعية

فإذا رأى موظف أو عامل أو صاحب متجر نقل للناس صورة
الحقيقية . ليس هذا شأن الواقعي وإنما هو الأديب الذي يخلق
والناذج والشخصيات — وواقعيته هي قدرته على أن يستخلص
من عشرين عاملاً أو خمسين موظفاً ما فيهم من صفات مميزة
وعادات ولذواق وحركات ومعتقدات ثم يخلق من كل هذه
موظفاً جديداً أو عاملاً آخر .

اليمنى ثم ينحدر نحو عانة فيسقي مزارعها ويحيط « بالحديثة » التي ترى في وسطها . وبعد أن يمر بالوس وجبة يأتي الى ناحية « هيت » فيخترقها ويسير نحو قصبة الرمادي « ثم الفلوجة ومن ثم يفارق اراضي هذا اللواء متجها نحو « المسيب » .

وقيل دخولها قصبة الفلوجة ، يتشعب منه جدول يسمى (القرمة) وهذا الجدول يسقي مزارع ناحية الديمية وينتهي بالقرب من الكاظمية . وهناك بعض جداول صغيرة قائمة على علوتين لسقي المزارع البعيدة عن النهر وهي قليلة . وواسطة الاستقاء في لواء الديلم « الكروود » (الأبار أو السواني) إلا (الديلمية) فإن مزارعها تسقى سباحا كما ان في قضاء الفلوجة نحو ٣٥ مضخة لأرواء المزارع التي يصب ارواؤها بالكروود لعظم ارتعاعها . السيد عبدالرزاق احسنى

ملاحظة في الشعر المنشور

ذكر رشيد افندي الشمراني في ص ٣٧١ من « هذا الجزء » ان اول من تعامل في الشعر المنشور في عصرنا هذا هو الريحاني . وهذا الرأي خاص بحضرة الكاتب . والذي يجيبان بذكره هنا هو : ان كثيرا من الناس لا يعرفون بين « الشعر المنشور » و « الشعر المرسل » فالشعر المنشور هو ما يلتزم فيه القافية ولا يلتزم فيه الوزن . اما الشعر المرسل فهو ما يلتزم فيه الوزن ولا يلتزم فيه القافية .

واول من ابدع الشعر المرسل عندنا هو الأستاذ الكبير والفيلسوف الشهير جميل صدقي الزهاوي فقد نشر قصيدة منه في المؤيد (جريدة) كانت تصدر في مصر القاهرة قبل زها . ٢٨ سنة وله قصيدة من هذا الطرز في ديوانه « الكلم المنظوم » نشرت في اول سنة الدستور الشمالي (سنة ١٩٠٨) ونشر قصيدة منه ايضا في جريدة (المراق) . وخالفني فيه جماعة من الأدباء وحاولوا ان يزيقوا طريقته فلفمهم لخير واحدا بعد واحد وقال : انه طريقته الشعر في المستقبل . ثم نشر قبل ثلاث سنوات او اكثر قصيدة من هذا الاسلوب في مجلة الهلال وسماها : بعد الف عام وهذا لا يجعله من يمت الى الادب المصري العربي ولو بطرف من النسب . ادن ثبت ان لم يسبق احد من الشعراء العرب وادباؤهم الأستاذ الزهاوي في ابداع الشعر المرسل وان كان بعضهم حاول ان يلبس هذه الندة وينزعها من تاجه المزين به جبينه الوقور منذ امد بعيد .

ملاحظات حول البنيوية في النقد العربي المعاصر المراوحة المنهجية

د. سعد البازعي

، وقد جاء إستقراطي لبعض التوظيفات العريضة لبرسخ قناعتي بصلق أهروحة ، أسحز المنهجى ربأن اشاقفة انقدية التي تحتاجها يجب أن تعم في إطار من الوعي بالتهكيل الحضاري الذي جاءت منه المناهج القريسة مما يجعل ضرورياً بالتالي أحداث بعض التعديلات الاساسية في تلك المناهج .

في مقال بعنوان «انتقال النظرية» أو « النظرية المتنقلة » يطرح ادوارد سعيد رؤية لما يشار إليه عادة بالتأثر والتأثير في الفكر النقدي بضع منها أن أحداث التعديلات الاساسية في المناهج هو مما يصاحب انتقال النظرية أو المنهج النقدي ضمن إطار الثقافة الراحدة . ويضرب لهذا أمثلة كثيرة أهمها فيما يبدو لي الكيفية التي أفاد بها غرلدمان من لوكاش ليطور ذلك الفرع من البنيوية ، الذي عرف بالبنيوية ، التكرينية ، والملاحظة

في المداخلة السريعة التالية محاولة للاضافة إلى سياق نقدي اخذ في التنامي على مدى السنوات لقليلة الماضية مستهدياً مساءلة الحضور النقدي الغربي في انقد العربي الحديث والكشف عن اشكاله الممتدة المختفة وقد إستطاع بعض المسهمين في السياق المذكور أن يضيئوا جملة من المشكلات التي اعتورب التوظيفات العربية لمناهج النقد الغربي ويؤكدوا الحاجة إلى مزيد من الوعي النقدي سواء على مستوى النظرية أو التطبيق وبالنسبة لي شخصياً فإن ما تتضحته هذه المداخلة من ملاحظات يأتي ضمن محاولتي لاستكمال مشروع بحثي سابق توقفت فيه أمام مناهج لنقد الغربي ضمن سياقاتها الثقافية الغربية ساعياً إلى ابراز التحيز الثقافي الذي تنطوي عليه ، وابطاح أن نقدها إلى حيز ثقافي آخر يستدعي تكييفها أو إعادة صياغتها أحياناً

والذي بلغت النظر هنا هما عبارتا «استيحاء» و«مناهج» الأولى تتضمن مسافة بين الناقد والمنهج أو المناهج التي يستوحي أي نقد لا يتبناها فتحتويه ، وإنما يأخذ منها بعض أسسها أو مصطلحاتها ، أما «مناهج» فتبدولي غير دقيقة لأن البنيوية التكوينية صدرت عن غولدمان وحده أو بالدرجة الأولى ، وهي منهج واحد لا مناهج ، فما الذي يجعل الناقد العربي يصف علاقته بأنقد الغربي بهذه الطريقة ؟ أليس في ذلك محاولة للاستقلالية ، لأنه يستوحي من مناهج عدة لا من منهج واحد وهو بهذا مبدع في التنظير والتطبيق ؟ لكن الذي يشاع برأيه (في أطروحة لا يجد تبلوراً مقنعاً لهذا الإبداع) فلا نظرية نقدية جديدة ولا منهج جديد لكنه بكل تأكيد صراع أو مسعى طموح لا عكس إلا أن تعجب به خاصة حين يقتصرن بتقييم ذاتي حذر إزاء التحديدات المنهجية القائمة في مفتتح الدراسة «ويؤزم القول بأن منهجاً في هذا البحث لم يكن مكتسباً منذ البداية بل إن أهم عناصره تجمعت وتبلورت أثناء البحث» (ص ١١٤ ، ١١٥) هنا يفصح واقع الممارسة النقدية عن نفسه من خلال رؤية مستكشفة متسائلة وصادقة ، فلا نعود نقرأ عن لو كاش وغولدمان وبورديو ، وإنما عن منهجيته «لا تتجاوز كثيراً مرحلة التلمس» (ص ١٩٥) ،

التي تبرز هنا هي إذ كانت التعديلات الأساسية تدخل في إطار الثقافة المتجانسة إجمالاً بأي نوع من التعديلات ، أو أي قدر من الجذرية يجب أن تتوقع عند انتقال النظرية أو المنهج من ثقافة إلى أخرى ؟ أليس من البديهي أن يدخل الناقد العربي تعديلات مساوية في جذريتها إن لم تفقها في الجذرية حين يأخذ عن لو كاش نظرية الوعي الطبقي أو البنيوية التكوينية عن غولدمان ؟ الذي يحدث في واقع الأمر هو أن التعديلات الجذرية تحدث في بعض الممارسات النقدية العربية الجادة ، لكن ليس بالشكل المبدع الذي تجده لدى الظير لأروبي أو الأمريكي.

في مفتتح دراسة د. محمد مندور وتنظير النقد العربي « يعبر محمد برادة عن عدم اقتناعه بالمنهج الذي يتخذ المذهب الأدبية المقترنة عن أوروبا إطاراً مميزاً للممارسات النقدية العربية ، لأن ظروف النشأة والمكونات ومسار التطور والتطور مغايرة بالحق ، ومن ثم فإن كل تعميم لحمل هذه المقاييس لا ينقل إلى خصوصية الانحيازات عندنا لكن ملاحظة برادة هذه التي يتفق معه فيها نقاد كثير ، لم تمنعه مما يصفه بـ «استيحاء المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية كما يلورها كل من جورج لو كاش ولويسيان كولدمان وبيير بورديو» (ص ١٤) .

بوئوق مؤدلع دون أن تسطح بالتواضع الكافي لاحتمالات ابتعادها عما تدعيه ، يقول كمال أبو ديب مقدماً كتابه في لشعيرة « وفي هذه اللجة ينتصب الآن الفكر الملتزم بحقق بقضايا هذه الثقافة والمجتمع ومصيرها ، الباحث بجهد لا يني ويجدية لا نهادن ، منطقاً من تأسيس منهجي وعلمي صارم .. » أن إلهاديب لا يشعر كما يبدو بما تتضمنه عبارته من تناقض بين الفكر الملتزم بقضايا ثقافة أو مجتمع معين والتأسيس المنهجي والعلمي الصارم . ففي الصدع لقثم بين هدير ، وعبر التناقض القائم ، يتسل ما سميته الاسلوجية ، أو المنظومة الفكرية المبروشة على ردينا للعالم انطلاقاً من ظروف أو مصالح معينة ، وإذا كنا جميعاً أسرى لقدر معين من الادلجة ، فمن الخزي بنا أن نعي هذا وباستمرار إذ كنا نريد أن نتجاوز ماقد نقع فيه من مأزق .

إن الوقوع اللاواعي في الادلجة مع ادعاء العلمية والموضوعية هي إحدى مشكلتين رئيسيتين في النقد العربي الحديث ، خاصة في مواجهته لفكر المختلف المتمثل بمناهج النقد الغربي ، أما المشكلة الأخرى ، والتي حددها غير ناقد من النقاد العرب المحدثين فهي أن تطبيقات تلك المناهج تتسم بالاجرائية من ناحية وبالإنقطاع عن

وهذه المنهجية لا يعني ، كما يتضح ، تخلي براده عن البنيوية التكوينية قديماً ، وإنما هي في تصوري تعبير عن حالة من القلق الفكري الذي يدفع بالنقاد نحو منهج مكتمل تقريباً ثم لا يلبث أن يحيد به عنه لتحقيق ما يشير إليه الناقد بـ « إطار نقدي نظري يستمد منه منهجيته ويطورها حسب مستلزمات الموضوعات المعالجة » (ص ١٩٤) ، وهو الهدف الذي يقول براده أن مندور لم يوفق إلى تحقيقه وما يزيد من تعاطفنا كقراء مع الناقد استعداده لاختصار الطريق لن يربد تقسيم مدى نجاحه في تطبيق ما استوحاه من مناهج غربية ، وذلك باعتراقه الدهش بأنه « لا يمكن الزعم بأن منهجه هو منهج علمي أو موضوعي بإطلاق ، بل هو منهج يصدر عن رؤية أيديولوجية ولا يتحارب في أخفائها . لكن بين التفضيل الأيديولوجي وبين موضوع التطبيق هناك امكانية القيام بتحليل موضوعي نسبياً » (ص ١٩٠) .

الوقوع في التفضيل الأيديولوجي هو ما لا يمكن لأية دراسة في إطار العلوم الانسانية خاصة أن تتجنبه ، لكن يبقى الفرق بين الغرق في الأيديولوجيا مع ادعاء العلمية والموضوعية ومقاربة الموضوعية نسبياً ، كما يقول براده ، والمؤسف أن كثيراً من الاجتهادات النقدية العربية تعلن علميتها

السياقات الفكرية والثقافية التي نشأت المناهج واستمرت ضمنها .

إن أخذ النظريات جاهزة - كما تؤخذ السلع المستوردة - لا يحد من الاصاله والابتكار وحسب ، كما يقول احسان عباس ، « بل قد يؤدي وسيؤدي إلى الاخطاء التي تحدثها المعرفة المبسوكة ، المعرفة التي تهتم بالثمرة دون أن تلتفت إلى الشجرة ان كل نظرية نقدية ظهرت في العرب ، كانت نتيجة فكر فلسفي عريق بعيد الأصول ، فإذا لم نفهم ذلك لفكر في نشأته ونظوره ظلت النظرية النقدية منقطعة الصلة بجذورها وأسس فهمها » . والسياق الفكري المقصود هنا هو ما نجده في دراسات كتلك التي خصصها فؤاد زكريا للجذور الفلسفية البنيوية أو في كتاب الناقد الانجليزي فرانك تورس عن سبينوزا وأصول النظرية النقدية الحديثة ، أو في عبارة الناقد الأمريكي روبرت شولز : أن البنيوية تعبر عن الحاجة الغربية في مطلع هذا القرن إلى « نظام متصامك يوحد العلوم ويجعل العالم صالحاً لسكن الانسان مره أخرى ، وهذه حاجة دينيه بالطبع . البنيوية تمنح الانسان العربي معتقداً وتعبد له اليقين بوحدة العالم والمعارف المشتقة فهل هذه الوحدة هي ما يبحث عنه الانسان العربي مثلاً بالناقد البنيوي ؟

لا أعتقد أنني أخرج عن الصواب إن قلت أن مطبقي منهج كالبنيوية ، وهو فيما يبدو أكثر المناهج انتشاراً في العالم العربي منذ أوائل سبعينات ، مهتمون بالتحديث الثقافي عموماً وفي المقام الأول ، ثم هم مهتمون بتجديد التداول النقدي ثانياً ، أما مسألة توحيد العلوم ، وارضاء أية تطلعات فلسفية وميتافيزيقية فهي بعيدة في واقع الامر ، ولعل هذا التقييم يتعدى التطبيق البنيوي إلى منهج اغربية الاخرى منذ أن استقيم طه حسين منهج الشك الديكارتي في نهاية الربع الأول من هذا القرن . ولأن حين هذه المداخلة لا يتسع لمناقشة توظيف طه حسين للديكارتي ، فسأكتفي هنا بالقول أن ذلك التوظيف الذي جاء انموجاً إلى حد بعيد لما تلاه لم يكن مشغولاً بالقضايا الفلسفية التي شغلت ديكارت ، وإنما بإجرائيات ذلك المنهج ، كما يقول محمود أمين العالم ، هدفنا ، بتعبير عبدالمه العروي ، إلى « تشكيل العرب في عاضيتهم ، ومهاجمة إعجابهم الذاتي بتسريتهم ، لكي يشق الطريق لاصلاحيات ليبرالية أجنبية الجوهر ... » .

الناقد الذي أود التوقف عند توظيفه للبنيوية وقفة أطول قليلاً هو كمال أبو ديب الذي كان من أوائل مطبقي هذا المنهج ، والذي أتممت تطبيقاته بقدر أكبر من

كيف ترسم معالم المنهج لدى الناقد ، كيف تتبلور البنيوية في نشاطه النقدي ؟ قوله أن فهم القصيدة يصير مثلاً لفهم العالم يضعه في معمة البنيوية التكوينية التي يشرح فيها غولدمان هدفها الأساسي بأنه « العثور على الطريق التي من خلالها عبر الواقع استراتيجي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي أو الفني » ومع أن أبديب لا يفصح عن هذا التوجه التكريني لبنيويته في هذه المرحلة ، فإنه يعود ليوضح ذلك في دراسة تالية يتضح فيها أيضاً المضمون الأيدلوجي الحداثي لهذه البنيوية . فهو من دراسته لعدد من غاذج الشكر الحديث يكشف « حركة الواحد المتعدد » التي تشكل بنية فكرية متميزة وجديدة على التراث الشعري العربي » والتي من خصائصها اتساع المشار إليها نجد أنها « ترفض الاجماع وتجسد انهياره » وترفض مركزية الصوت والسلطة وحدانياتها « وتغني وحدانية الحقيقة » إلى آخره ، ثم يحدد أن « مثل هذه البنية تمثل ، بعبارة بوسيان غولدمان (Goldmann) رؤيا العالم التي تحملها فئة معينة ضمن الثقافة العربية المعاصرة .

حين كتب أبو ديب عبارة « أن حركة الواحد المتعدد بنية فكرية جديدة على التراث الشعري » فإنه قد نسي فيها يبدو بنية مماثلة

الشمولية الجادة والتكثيف فهو يصف طموح كتابه « جدلية الحفاء والتجلي » بأنه ثوري تأسيسي وفي الآن نفسه رفضي نقضي « ثم يعمل ذلك بتعميم صارم مفاده أن « الزمن لم يعد زمن القبول بالرقع لصميرة التي أسميناها خلال مائة عام » متجزات عصر النهضة العربية « ولأن الفكر العربي بعد مائة عام من التخبط والتماس والبحث والانتكاس ، ما يزال - في احواله العادية - فكراً ترقيعياً وفي أفضل احواله فكراً توفيقياً .. » (ص ٨) ، أما السبب وراء هذا الضعف الشديد فهو أن « الفكر العربي ما يزال عاجزاً عن أدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع أو التي تجعل بنية القصيدة تجسداً لبنية الرؤيا الوجودية .. » (ص ٩) . المشكلة كما يراها أبوديب - بتعبير آخر - هي غياب البنيوية ، تماماً مثلما كانت المشكلة بالنسبة لطلح حسين هي غياب الشك الديكارتي ، يقول أبو ديب « بهذا الرؤيا البنيوية يصبح فهم القصيدة مثلاً لفهم العالم ويصبح وعي العلاقات التي تنشأ بين مكونات الثقافة وعياً للعلاقات التي تنشأ بين مكونات البنية الانحصا - سبة والنفسية والاجتماعية (ص ١٥) .

في ظل هذا الطموح الكبير ، ترى كيف يتم التطبيق المنهجي ؟ أو بتعبير أكثر دقة

منهج ليفي ستراوس لا يتبع هنا بشكل أعمى ، بل تتبنى بعض مبادئه النظرية الجوهرية ، وكذلك بعض مصطلحاته وتعديل أحياناً تعديلاً طفيفاً . (ص ٢٠) ومع ذلك فالخروج على منهج رائد البنيوية لا يصل إلى حد رفض الشكلائية ، وإنما يظل جزئياً . ولو أن المثال الذي اختاره أبو ديب لتوضيح ذلك الخروج الجزئي لا يخلو من علامات استفهام . فهو يستشهد بليفى ستراوس حول التحليل الاسطوري ليوضح أنه « أي أباديب - لا يعامل القصيدة كما تعامل الاسطورة ، فالفكر الفرنسي يرى أنه لا رجوع لوحدة خبيثة في الاسطورة ، بينما يرى أبوديب أن تلك الوحدة موجودة في القصيدة . فالملاحظ أولاً عدم شدة التقيد إلى مصدر استشهاد من ليفي ستراوس ، وإذا كان هذا قد حدث سهواً ، فإن الملاحظة الثانية أهم وهي أن ليفي ستراوس لم يقل بتشابه التحليل الاسطوري بالتحليل الشعري بل قال بأن الشعر والاسطورة شيان مختلفان .

إن الواضح على أية حال هو أن بنيوية أبي ديب في دراسته ، (نحو منهج بنيوي) تظل مهما حققت من الاستقلالية في إطار البنيوية الشكلائية . وإذا كانت هذه الشكلائية تتراجع في « جدلية الخفاء والتجلي » ودراسة « الواحد المتعدد » حيث تشتد

تقريباً اكتشافها من قبل في الشعر الجاهلي وتحديداً لدى لبيد وسماها « التيار متعدد الابعاد » كان ذلك في دراسته « نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي » التي لا تشف عن توجه تكويني مع أنها نشرت مترجمة تقريباً مع كتاب « جدلية الخفاء والتجلي » المهم في تلك الدراسة تحديد أبي ديب لمنهجه . فهو يقول أن « هدف الدراسة هو اقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد » ثم يشير في الجملة التالية أن منهجه الجديد هذا يفيد .. من النظريات النقدية الحديثة وعن البنيوية ، وبشكل خاص من منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره واستخدمه كلود ليفي ستراوس (ص ٢٩) . هنا نشعر أن ثمة منهجاً جديداً تفت علاقته بالبنيوية عند حدود الافدة . فـ مسائل عندئذ.

عن معنى العنوان « نحو منهج بنيوي » هل بنيوية ليفي - ستراوس هوية لهذا المنهج ؟ أم أن المقصود هو الانضواء تحت لواء بنيوية أشمل تتضمن بنيوية ليفي - ستراوس نفسه تحته أيضاً ؟ من الواضح أن أباديب يسعى إلى نوع من الافادة المستقلة أو المزدية إلى الاستقلال في علاقته ببنيوية ليفي - ستراوس . فهو ما أن يقترب من الفكر الفرنسي حتى يعود لمعلن إبتعاده « لكن

والتكويني ، وعدم تمكنه من تطوير منهج مستقل إزاء المناهج الغربية ، إن هذا كله لا يجعله في موضع من يتهم الفكر العربي بالتوقيفية أو الترقبية ليستثنى نفسه ضمناً ، وليدعي أن ما جاء به يجب ما قبله .

من ناحية أخرى يمكن القول بأن المروحة والتعلق والتثقل بين المناهج ، أو بين التوجهات المختلفة للمنهج الواحد ، هي من مؤشرات النمر أو دلالات القابلية للتضييق . نحن الواضح أن الناقد يأتي معباً بفرضيات منهجية قسرية ، لكن النصوص المدروسة تحتفظ بكتبتها في نهاية الأمر ، وتفرض متأراً من ثغرات ثلاث أو حتى الغامات على الفرضيات المنهجية يقول رولان بارت حول العلاقة بين الكاتب والمنهج ، أن الالتزام المنهجي الصارم سيصطدم لامحالة بالكتابة بوصفها فضاء من انفلات الرغبة ، لا مكان فيه للقانون . ففي نقطة ما يكون من الضروري السير عكس المنهج ، أو على الأقل معاملته دون اعتبار لأية مميزات تأسيسية بوصفه واحداً من أصوات التعددية إذ أن العمل الذي يعلن باستمرار إصراره على المنهج عمل عقيم .

التطبيقات المنهجية التي طالعنا لم تكن

النزعة التكوينية ، فإن تلك الشكلائية ما تبث أن تعود في كتاب أبي ديب في الشعرية (١٩٨٧ م) هنا يعلن المؤلف عن مسعى دراسته قائلاً : بهذا التصور تطمح الدراسة الحاضرة إلى الغور على الأبعاد المكونة للشعرية في مجلياتها البنوية ، أي في وجودها المتجسد ضمن نظام من العلاقات بين مكونات النص ... (ص ١٤) .

يقول محمود أمين العالم معلقاً على تحليل أبي ديب لقصيدة أدونيس « كيمياء النرجس » أن أبي ديب استصاع أن « يتجاوز » إلى حد ما الحدود الشكلية الخالصة إلى ما هو أبعد منها من الناحية اللغوية الضمنية ولعله في هذا ينسب منهجياً إلى المدرسة البنوية التكوينية أكثر مما ينتسب إلى المدرسة الألسنية . على أنه في الحقيقة في منطقة وسطية توفيقية بينهما . وإن يكن الجانب الشكلي هو الأكثر طغياناً (ص ٩٩) والحق أن مرواحات أبي ديب محيرة فعلاً على مستوى الممارسة الواعية على الأقل . وإذا كان في هذه المرواحات ما يذكرنا ببرادة أيضاً فيما سقته من أمثلة فإن فرقاً واضحاً بين الناقدين يكمن في أن أياديه أشد حماسة ووثوقاً وأقل استعداداً على ما يبدو للاعتراف بالنأزم الذي يعانيه كناقده عربي معاصر ، ويبدو لي أن تأرجحه بين الشكلائي

عقيمة ، لكنها حائرة في مشهد نقدي مبهم المعالم ومشكتها في نهاية المطاف جزء من مشكلة الثقافة العربية المعاصرة ، بل أنها إحدى مشكلات هذه الثقافة في علاقتها بآخر كلما اقتربت منه إبتعد . وهكذا فإن كل شيء يجري كما لو أن الشرق ، لدى محاولته فهم ذاته ، جعل من ذاته عالم آثار ، مستعيداً أشكال الوعي الغربي المتخبط ، وليس أدل على هذا النوع من الاستعادة من

أن النقد العربي الذي أقبل على البنيوية أقبل الفاتحين لم يتمكن من تطوير رد مقنع على الهجوم التفكيكي الذي خلخل أبنيتها ، والذي جعل رواد البنيوية ، من أمثال رولان بارت وتودوروف وغرياس ، يعلنون تخليهم عنها أو عن بعض أطروحاتها الأساسية ، لكن أليس هذا مطلباً أساسياً من نقد لم يستطع أن يدمج بشكل فاعل لا في البنيوية ولا في ما قبلها ، ليكون جزءاً مما بعدها ؟

قدّمت في مؤتمر النقد الأدبي بانيحرب

في أعدادنا القادمة

«الهيبار» مسرحية جديدة للأستاذ محمد العثيم

ملاحظات على كتاب (في الشعر الجاهلي)

— ١ —

أرى أن أحسن طريقة لمن يرى أن طه حسين وأمثاله يخرجون عن جادة الحق ويخطئون فيما يقررون أو يستنتجون ، أن يفتدوا آراءهم بأسلوب نزيه تمحيصي وأن يندحضوا حججهم بمثلها . فهذه الطريقة قط يحصلون الناس بمحكون على ما يكون في أقوال هؤلاء . وكتابتهم من ضعف ووهن ، ويخدمون الحقيقة التي يتصرون لها ويدافعون عنها

بهذه الروح قرأت كتاب الدكتور طه حسين (في الشعر الجاهلي) ودونت ملاحظاتي عليه . ومع أني أعترف بما في أسلوب الدكتور من قوة وفي بعض أبحاثه من منطق وصدق نظر وتطليل فإني لا أرى بداً من القول بأنه في بعض أبحاثه يحاول أن يستهوي القاريء استهواءً أكثر من أن يقتنه اقتناعاً فيسوق نظريته ويوهمك أنها قضية مسلّمة بدون أن يدعمها بشاهد وبرهان ، عند ما تكون في أشد الحاجة الى الشاهد والبرهان . وقد يبدي نظرية ثانية يبنّيها على نظريته الأولى ، ويسوق الثانية كأنها قائمة على نظرية سابقة ثابتة مسلم بها ! وله عادة تظهر في بعض أبحاثه وهي تناوله رأي خصمه أو نظريته حديثة أو قديمة ، متعارفة أو ضعيفة - بأسلوب المتنصص المتكبر الزاري ، ويحاول هدمها به . مع أنها قد لا تكون من الضعف بحيث تنهدم بهذا الأسلوب ، وقد يكون فيها من الشاهد والبرهان ما لا يمكن التغلب عليه الا بما هو أقوى من الشاهد والبرهان . وفي اعتقادي أن هذه ناحية ضعيفة في الدكتور قد يصيب منه من يتفد اليه منها

— ٢ —

ليس في الكتاب شيء جديد الا الدعوى بان العرب كانوا مختلفي اللغات بدون تحديد زمن ، وبن الشعر الجاهلي غير صحيح النسبة على اطلاقه لأنه جاء بلغة واحدة وعلى نمط واحد ، مع أن الشعراء مختلفو الشعوب والقبائل والموطن فيلزم أن يكونوا مختلفين بلغاتهم ولهجاتهم ، وبالتسعية يلزم أن يكون شعرهم مختلفاً في لغته ونمطه . والقدي أزاه أن هذه الدعوى التي هي الشيء الجديد في الكتاب غير مبرهنة ، وهي من أضعف النقاط فيه . والافان القول بانتحال الشعر والتشكيك في شخصية بعض الشعراء وتناقض الراوة حولهم واختلافهم في ما نقلوه عنهم من أشعار وقصص وما ترجموه به من تراجم وما قاله من قصة اسماعيل وابراهيم والكعبة الى غير ذلك كلها أقوال مسبوق اليها اما قديماً أو حديثاً

— ٣ —

عقد في كتابه باباً باسم (مرآة الحياة الجاهلية يجب أن تلمس من القرآن لا من الشعر الجاهلي) قال فيه ان الحياة الجاهلية تدرس في القرآن وفي الشعر الاسلامي والأموي أكثر من الشعر الجاهلي ، وعلى ذلك بأن نص القرآن ثابت بعكس الشعر الجاهلي فإنه غير ثابت . ويقول : ان الأدباء يعتقدون أن العرب كانوا قبل الاسلام امة معتزلة تعيش في صحرائها لا تعرف العالم الخارجي ولا يعرفها العالم الخارجي ، وأن هذه العقيدة جعلتهم يبنون قضايا ونظريات ، فيقولون مثلاً ان الشعر الجاهلي لم يتأثر بهذه المؤثرات الخارجية التي أثرت في الشعر الاسلامي ، ولم يتأثر كذلك بمحضارة الفرس والروم وغيرها ، مع أن القرآن أنبأنا بعكس ذلك اذ يصور للعرب حياة دينية وعقلية بما كانوا عليه من قوة الجدل واصفات النبي ﷺ بالمسائل وادراكهم كثيراً من دقائق الابحاث الفلسفية اللاهوتية وبما كانوا عليه من صلوات واسعة بالام الاخرى

والذي أراه أن المؤلف يلقي الكلام في هذا الباب القاءً لا يؤيده شاهد ولا واقم . ففي الشعر الجاهلي المنسوب إلى شعراء الجاهلية أشياء كثيرة جداً تدل على أن العرب عرفوا العالم الخارجي وتأثر كلامهم به ، وفيه أشياء كثيرة جداً تصور حياة العرب الدينية والعقلية والاجتماعية أيضاً . وإذا كانت عقيدة الأدباء تستند إلى ما هو مروى من الشعر الجاهلي فكيف يمكن أن يعتقدوا ويقولوا بنير ما هو موجود في هذا الشعر ؟ وإذا صح عن بعضهم قول مثل هذا فلماذا لا يشير المؤلف إليه ، وكيف جوز لنفسه التعميم وبنى عليه رأياً عظيماً الخطر ؟ وهل من المقول أن يبنى الأدباء عقيدتهم على غير الشعر الجاهلي ؟ وهذا الشعر بين أيدي الناس جميعاً يحفظونه وينشدونه ويتذوقونه ويبدون عليه تاريخاً للعرب الجاهليين في صلاتهم مع الروم والفرس أولاً ، وفي حروبهم وعاداتهم وأدينتهم وعواظهم وحبهم وغرمهم وأنكحهم وما بينهم وأعراسهم ثانياً . ومن غريب الاتفاق أني وأنا أكتب هذا الفصل كنت أدقق في رسالة صغيرة مدرسية موضوعة منذ عشرة أعوام يقول مؤلفها في بحثه عن اللغة في العصر الجاهلي إن العرب استفادوا من الاختلاط بجيرانهم كثيراً من الأفكار والمعادن والألفاظ الخ . فإذا كان الأدباء يقولون هذا في رسائل صغيرة مدرسية فهل يقال بعد ذلك أنهم يمتدحون بمرزلة العرب واقطاعهم عن العالم الخارجي ؟ ولو أن المؤلف سارع هنا إلى إنكار الشعر الجاهلي كما انتهى به البحث أخيراً لكتفى نفسه مؤونة الوقوف في موقف مخالف للواقع وللروى من شعر العرب الجاهلي .

— ٤ —

وعقد المؤلف فصلاً بعنوان (الشعر الجاهلي واللغة) قل فيه : إن هذا الشعر لا يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه . ويقول في تفصيل

ذلك : إن الرواة متفقون على أن اللغة المدنانية غير اللغة القحطانية . ويستشهد بكلمة أبي عمرو بن العلاء وهي « ما لغة جَحْر بِلْتنا » . وقال انه قد وجدت نقوش ونصوص تثبت هذه المغايرة اثباتاً قاطعاً ، وإن الصلة بين المدنانية والقحطانية كالصلة بين العربية وإحدى اللغات السامية . ثم قال مستغرباً : انه مع وجود شعراء جاهليين قحطانيين فإن لغتهم لا تفرق عن لغة المدنانيين بل انها لا تفرق عن لغة القرآن في شيء ، وإن هذا محال أن يكون لو كان هذا الشعر القحطاني هو شعر قحطاني حقاً فقد قيل قبل الاسلام

والذي نرفقه من تعبيرات الرواة أنهم كانوا يستعملون غيرية اللغة في كلمة بل في حرف ، بل في طريقة من طرق الاعراب ، بل في شذوذ عن قاعدة من قواعد النطق ؛ فكلمة أبي عمرو التي صدقها المؤلف دون سائر ما رواه من الشعر الجاهلي لا تستقيم لتكون حجة على هذه المغايرة . وقد كلن على المؤلف أن يأتي بنا بأثلة من هذه النصوص والنقوش التي تثبت المغايرة الواسعة بين المدنانية والقحطانية في اللفظ والقواعد والتصريف كما يقول ، وكان عليه كذلك أن يبين أقرب تاريخ امتدت اليه هذه المغايرة ؛ لان المعروف أن شعراء الجاهلية الذين يروى الرواة أشعارهم ويصدق الادباء بجاهليتهم لا يرقون - كما يورخ هؤلاء - الى أكثر من قرنين أو ثلاثة قرون بالاكثر من ستة للثبي عليه السلام ؛ ولان المعروف أيضاً أن حجج الكعبة كان عادة عربية جاهلية ترتقي الى أكثر من قرنين وثلاثة قرون وأن مشركي العرب كانوا يحجون الكعبة ، وقد قال هو بذلك دون أن يستثنى القحطانيين . وإن العرب القحطانيين والمدنانيين كانوا في غدو ورواح مستمر الى العراق ونجد والشام والحجاز واليمن وانهم كانت تقع بينهم المبادلات التجارية والحروب والمخلافات التي كان لها الأثر في نحل الشعر الجاهلي بعد الاسلام على رأي المؤلف ؛ فليس معقولا بعد هذا الاختلاط وبعد

هذا الفدو والرواح وبعد تلك الحروب والحادثات أن لا تكون بينهم لجنة لقوية يتفاهمون بها ، وإن تكون الصلة بين القحطانية والمدنانية كالصلة بين العربية ولغة سامية أخرى على إطلاق القول وبدون تعيين زمن . والا فكيف بادت اللغة القحطانية بظهور الاسلام أو اندججت في اللغة القرشية اندماجاً تاماً ؟ وكيف انتشر القرآن وفيه القحطانيون ؟ وكيف تسنى لهؤلاء أن يلتشوا مع المدنانيين دفعة واحدة ويحاربوا ويستعمروا معاً ولم يكن مضي على موت النبي عليه السلام أربعة أعوام ثم أن يتنازوا بالألقاب والأليم الجاهلية وتؤدي ذكرياتهم القديمة المتعارفة الى تلك الحروب والاحن الأغلبية بعد الاسلام ؟

ولو أن المؤلف قال بالتفاير في اللهجات أو قال ان هاتين اللغتين كانتا متفايرتين قبل البعثة بشربين قرناً على عهد مأرب وسبأ مثلاً لكان في الاول أوجه ، ولكن في الثاني أبعد الريبة عن نظريته أو على الأقل منع الطلب بالشاهد لاسيما والمعروف ان المدنانيين بنو اسماعيل وان اسماعيل عبراني فلا يبعد أن تكون التباثل المدنانية في بدء اسماعيليتها كانت متفايرة اللغة مع القحطانيين غير أن هذا التفاير زال بربووخ المدنانيين في الجزيرة وكثرة اختلاطهم التجاري والحربي والديني مع سائر العرب . وهؤلاء اليهود الذين نزلوا يثرب ليس من شك في أنهم حينما جاءوا من فلسطين كانوا عبرانيين اللغة فلم يلبثوا حتى أخذوا يستعربون ، وحتى أخذ يفتخ منهم الشعراء والخطباء الذين عرفت أسماؤهم في سياق تاريخ البعثة ، وكانت لغتهم عربية جاهلية فصحي

ووجه آخر يصف هذا القول وهو لغة الاوس والخزرج . فم أن الرواة مجمعون على قحطانيتهم لم يكن تفاير بين لغتهم ولغة مكة في قليل ولا كثير فلو فرضنا ان بعد الزمن عن مكة حال دون ترك القحطانيين انشراً لغويّاً في لغة الحجاز وحال دون الوقوف على شواهد ، فهذا الفرض لا يرد على لغة الاوس

والخزرج وهؤلاء شعراؤهم لا يفرقون في لغتهم عن سائر شعراء العرب . فلو كان التغاير بين القحطانية والمدنانية كالتغاير بين العربية والكلدانية مثلا أفلا ينبغي أن تكون بقية من جرائم لغتهم حية ظاهرة وهلا ينبغي أن تؤثر على لغة القرآن مثلا وعلى رأى المؤلف في هذا الأسلوب ، وقد نزل أكثره بين ظهرانيهم في المدينة ؟

يذكر المؤلف أن اليهود هم الذين لفقوا نسبة الكعبة إلى إبراهيم وإسماعيل وبقرابة اليهود بالعرب ، ويقول أن هذه الأسطورة أخذت تنتشر في القرن السابع . والمؤلف هنا غير مقنع أيضا لأنه لا يعقل أن تنتشر أسطورة مثل هذه الأسطورة وترسخ في أذهان العرب في برهة وجيزة جداً ، وقد وقعت البعثة في أوائل القرن السابع ، كما أن علاقة اليهود بالحجاز ترجع إلى أبعد من القرن السابع حتماً ، إذ أن استعراب المهاجري الأسرائيليين لا يمكن أن يرسخ هذا الرسوخ في مثل هذه المدة الوجيزة . على أنه إذا كانت نسبة العبرانية أو الإسماعيلية إلى المدنائين تلبقية فإلى أي أصل يرجع هؤلاء ياترى ؟ فإذا كانوا من غير أصل عبراني فلسطيني أو عراقي مثلا فهل هم من أصل عراقي ، وإذا كانوا من أصل عراقي فهل تثبت دعوى تغاير اللغتين إلى مثل تغاير العربية مع الكلدانية مع استمرار الاختلاط ووحدة الأقليم ؟

- ٥ -

وعقد المؤلف فصلا آخر بعنوان (الشعر الجاهلي واللهجات) قال في جملة ما قاله أن العرب المدنانية كما قدمنا كانوا متطاعين متباذلين ، وأنه لم يكن بينهم من أسباب المواصلات المادية والمعنوية ما يمكن من توحيد اللغات ، مع أنه ليس في الشعر الجاهلي ما يشير إلى أي أثر من اختلاف اللهجات ، بل هو ذو لغة واحدة سهلة لينة قرشبة بل هو لغة قرآنية ، وهو ذو نمط واحد وبمحور واحدة مما

يحمل على القطع بأن هذا الشعر المروي إنما قيل بعد أن سادت لغة قريش : مع أنها لم تسد إلا بعد الاسلام وانتشار القرآن ، وإذا كانت سادت فأنما تكون سيادتها قبل الاسلام بامد قصير وفي دائرة ضيقة لم تمتد بعض أنحاء الحجاز والمؤلف في هذا الفصل أيضاً يرسل الكلام لإرسالاً بدون اثبات ولا حجة قاطعة . فمع أنه قال انه قدم أن المدنانين كانوا متقاطعين متنازعين فأن مثل هذا القول لم يسبق ، ومع أنه يقول هنا انه لم تكن توجد أسباب مادية ومعنوية تسبب الاختلاط وتوحد اللهجات فإنه قال في مكان آخر ان العرب كانوا يحجون الكعبة ولم يحصر هؤلاء العرب في اقليم دون اقليم أو في قبيل دون قبيل ؛ وقال ان قريشاً كانت لهم أسفار تجارية شمالية وجنوبية وكانوا على اتصال بغيرهم مما يمكن استخراجه من القرآن . فهلا يكون هنا تناقض في القول وضعف في التدليل ؛ على أنه لا يقتل من جهة أخرى أن لا يكون لغة قريش إلا سيادة جزئية وضيقة وأن لا ترتقي هذه السيادة إلا الى امد قصير قبل الاسلام ثم يأتي الاسلام فلا يلبث في مدة قصيرة جداً أي في مدة عشرة أعوام أن يحقق سيادة اللغة القرشية في جميع أنحاء الجزيرة وأطراف الشام والعراق العربي على ما بينها من مسافات شاسعة ومع أن الجزيرة ظلت على حالتها البدوية في زمن النبي ﷺ وبعده أيضاً . فكيف نسي لشراء العرب عامة ولشراء القبائل المدنانية خاصة ولخطبائها أيضاً أن يقولوا الشعر ويرتجلوا الخطب في العهد النبوي ويتفاهموا لو لم تكن هناك وحدة لغوية أدبية هي على الأقل أبعد من « قبيل الاسلام » بامد قصير ؟ وكيف نسي لسائر المدنانيين أن يقرأوا القرآن ويفهموه حالاً لو لم تكن هذه الوحدة راسخة نوعاً ما ؟ وقد سأل المؤلف نفسه عن اتفاق لغة الشراء وسائر أنواع الكلام في الزمن النبوي وأقر بإمكان تباين اللهجات مع وجود لغة أدبية يتفاهم بها أرباب هذه اللهجات المتباينة . ولكن الفرق بيننا وبينه أنه يقول بسيادة جزئية محصورة وقصيرة الامد

لا يرى من المبعول أن تكفي مثل هذه السيادة الجزئية المحصورة والقصيرة الأمد لجمل شعراء المدنانية يقولون الشعر بلفظة واحدة قرشية في عهد الاسلام الاول كما أننا نرى في ذلك تناقضاً ، ومن جهة ثانية فأننا لا نرى من المحال أن يتفق الشعراء مع اختلاف لهجاتهم التخاطبية العادية في لغة الشعر الجاهلي الذي يروي والذي لا يرتقي كما سلفنا الى أكثر من ثلاثة قرون ثم الى قرنين ثم الى قرن ثم الى نصف قرن من البعثة . وفي التاريخ وفي الحاضر ما يساعد على هذا القول ، فانه لم يرو أن اختلاف اللهجات الاقليمية في أنحاء الجزيرة أو في أنحاء البلاد التي تتكلم بالعربية بمد الاسلام أدى الى انعدام لغة يتفاهم بها جميع سكان هذه الأنحاء ، كما أن قبائل البدو الرحالة في بادية الشام والعراق وتجد والحجاز لا تزال قادرة على التفاهم ولا تزال تقول من الشعر البدوي ما يقتضيه روائهم ويفهمه سائرهم . وإذا قلنا ان في البلاد المتحضرة من وسائل التعليم ما يحفظ وحدة اللغة التي يتفاهم بها أهلها ، فإن هذه الوسائل معدومة بالمرّة في البادية ولم يساعد على وجود هذه الوحدة الا ما هو موجود من غدو ورواح واتصال فيما بينهم مما لم ينقطع بتأناً ومما هو جزء من طبيعة البادية قديماً وحديثاً . وقد شعر المؤلف - بدون ريب - بتكلفه القول فتخلص هنا من موقفه تخلصاً واعترف بأن الموضوع في حاجة الى توسيع وبحث ، فنحن ننتظر هذا التوسيع والبحث لنرى ما فيه من قوة حجة وشاهد

- ٦ -

وقد بحث المؤلف بحثاً طويلاً في انتحال الشعر وروائه وذكر تأثير السياسة والقصاص والدين والشعرية في انتحال الشعر العربي واستعرض الرواة وأخلاقهم واعترفاتهم باختلاق الشعر ونحوه . والحق أن بحث المؤلف هذا قوي وشواهد قائمة لا يسع القارىء الا التسليم بها . غير أن كل ذلك لا يبرر له النهاية التي انتهى اليها من كيل الافكار جزافاً لما روى من الشعر الجاهلي : بحيث يريد أن يجعل

القاريء يعتقد أن جميع ماورد من هذا الشعر الموحد بلفظه وبحوره ونمطه موضوع والظاهر أنه هو أيضاً شعر بدم اسكان (بلم) هذا التعميم في الكذب والوضع إذ أنه رجع في محل آخر فتحتفظ وقال بكذب ووضع غالبية الشعر الجاهلي المعروف ؛ فجعل القاريء يرجع فيظن أن المؤلف يعتقد بصحة أقلية من الشعر الجاهلي ويشتغل ليرى تماذج يعطيها المؤلف على ما نبت لديه منه فلا يرى شيئاً . أو لم يكن من الواجب دعماً للحجة وتدويناً للقول أن يورد المؤلف هذه التماذج من الشعر الجاهلي قسماً وعذائيه وعذائيه تكون ميزاناً يزن به قاريء كتابه الصحيح والمتحول من الشعر الجاهلي ؟

وقد تحكم المؤلف أيضاً حينما استعرض بعض الآيات لبعض شعراء الجاهلية وعرض لتراجهم المروية ورجح أو قطع بكذبها وانتحالها . فلن ما استعرضه قليل جداً بالنسبة لما هو مروي هؤلاء الشعراء فكيف يجوز لنفسه أن يمثل بالبيت أو الآيات ثم يحكم بأن ما ورد لهذا الشاعر من الوفاء الآيات في شق الشؤون هو مكذوب ومتحول كهذه الآيات القليلة ؟ وهل غموض حياة شاعر ، أو لحاظها بقصص مبالغ بها ، كاف يترى لانكار وجود هذا الشاعر ؟

هذا وليسمح لنا المؤلف أن يقول إن في وضع الشعر ونحله للجاهليين تقصداً لايجاهه الأولى من وجوب الوقوع على اختلاف في اللغات واللهجات والنمط والبحور في الشعر الجاهلي ، ودلالة قوية على أن الشعر الجاهلي قحطانيه وعذائيه لا يخرج في لفته وفي بحوره عن القسم المتحول منه . والا فكيف يمكن أن يأتي قاص أو راو أو شعبي أو يهودي أو مسلم أو غير مسلم فيقول قال فلان الشاعر الجاهلي هذه الآيات وتمشي روايته ما لم يكن قد عرف الناس شيئاً كثيراً من الشعر الجاهلي وأقراضه ومناحيه وتناقضه الرواة وفتنه النقاد ، وما لم يكن هؤلاء

قد عرفوا وثبت لديهم كثير من أسماء الشعراء الجاهليين ومكانتهم في الشعر ، وما لم يكن الشعر المنحول منسوجاً على منوال وبحور واناسة الشعر الجاهلي الذي عرفه الناس في ذلك العهد ؟ ولا يقل أن يكون قد وصل أهل ذلك العهد - عهد لغة القرآن الباهرة - من الضعف العقلي والأدبي الى درجة تجعل الرواة والمنتحلين يسرحون ويمرحون ويكذبون وينحلون الشعر فتقبل رواياتهم وأكاذيبهم مع أنها على غير مثال معروف وطريق ملوك لغة وفن ، الا اذا عقل ان ما عدا الشعر المنسوج على لغة قريش والمخالف لهذه اللغة ونمط شعرها على رأي المؤلف قد باد دفعة واحدة وطُمس على عيون الناس وقلوبهم فقتلوا صفاته ومبايناته اللغوية والفنية فلما انتحل المنتحلون الشعر ونسبوه الى شعراء جاهليين من غير قريش - قحطانيين وعدنانيين - صدقه الناس مع انه غير صادق في لغته وبحوره ونمطه ومع أنه كان بين هؤلاء الشعراء من التقاير ما بين العربي وغير العربي مثلاً ! ولست اريد لأحد أن يقتل هذا ويستقده به

عزة ذرورة

نابلس



﴿ مُعَاهِدَةُ الْفَرَزْدَقِ رَبِّهِ ﴾

وقف الفرزدق - وهو شيخ - في ظل الكعبة فتعلق بأستارها ، وعاهد الله أن لا يكذب ولا يشتم - ومن شعره في ذلك :

ألم ترني عاهدتُ ربي وإتي	لبيّن ريتاج - قائماً - ومقام
على حلقة لأشتم الدهر مسلماً	ولا خارجاً من في زور كلام
رجعتُ إلى ربي وأيقنتُ أتى	ملاقٍ لآيام المتون حامي

ملاحظات نقدية حول مصير الكتابة القصصية

بعد الحديث عن مصير الأنواع الأدبية من نوافل النقاد، إثر التحولات الكبرى التي شهدتها خارطة السرد الحديث؛ فقد انصرف لاهتمام إلى تقنيات السرد وأساليبه، وقدرته على تمثيل المرجعيات الثقافية، وانحصر لاهتمام بالأبعاد النظرية للكتابة الأدبية، وكأنها أصبحت من تركية الماضي، ولكن حينما ينظر الأمر في سياق اهتمام نفسي بذلك، فلا ينبغي نسيان تلك الحدود التي ترسم الملامح العامة للأنوع لسردية. ورصد التوقعات العامة حول مصير النوع في ضوء الحركة العارمة التي يشهدها السرد في العام.

ثمة شبه إجماع على أن نصبة المصير ضرب من الكتابة المسريفة لها به حكاية صلبة، لكنها بالإنفاق حكاية قصيرة منها مسكة البنية، ولا نحتفل إسهاب لغوي؛ لأن ذلك سيؤدي بها إلى التفكك، وكل ذلك يرداد تكليفاً واحتراراً في حالة القصة القصيرة جداً، أم ساليب السرد والموضوعات الصغيرة ولا يمكن أخذها في الحسبان مبدعاً ثانياً لتعصيب الهوية النوعية بهذا الصدد من الكتابة السريعة. ويطلق هذا التعريف على كافة الحكايات السريعة حينما تكون القصة التي تشكل بوزن الحكاية وفيها الاقتصاد للمعطي المكثف، ولم تمثل لأسلوب ولا موضوع محددين القصة القصيرة إذ لا يحتص بها يتميز عن المقاربات السردية الأخرى التي لم تدرس في النوع.

وفي سياق الحديث عن القصة القصيرة لابد أن تثار أسئلة عدة منها هل يصوغ النصوص السردية مادتها السردية أو أن تلك سمات هي التي يدرس خصائصها على الخصوص؟ ثم ما نوع سجلات نصية والتاريخية للأنوع من ناحية نشأة ولزدهار والافول؟ وهل يمكن أن يسمي الأنوع في حيز غياب نصوص داعمة لها؟ وهل يحتمل أن يرددها نصوص في سياق أنواعها؟ وأخيراً هل تتبادل الأنوع والنصوص تأثير وتأثيراً خصائصها ووظائفها فتحيا مع بوجودها، ويموت مع أفعالها؟

فصدت من هذه الأسئلة إثارة التفكير في طبيعة العلاقة بين الجنس الأدبي وأنواعه من جهة، وبين النوع والنصوص من جهة أخرى، ودرجة التقمص بينهما، وانطلاق من وراء ذلك إلى التفكير بأن قصة القصيرة هذا كانت نوعاً سردياً فماذا جهرت النصوص المتفرجة فيها من سمات؟ وإذا كانت النصوص القصصية تتركز في نوع سردية فهذا عند ذلك النوع من خصائص؟ وهل هي نوع سردية؟ أو شكل سردي ثانوي لا يتوقف على المقومات التي ترمي به يكون نوعاً كما هو الأمر في الرواية؟ واستند إلى ذلك التعريف وإلى هذه الأسئلة أعرض جملة من التأملات حول القصة القصيرة. وريادتها، ومستقبلها، وعلاقتها بالحكاية القصيدة ونسبها الثقافية الخاصة لها وهي تأملات لا يراود منها أكثر من إثارة التفكير في هذا الموضوع.

١- ينظر كثيرون بأن القصة القصيرة عرفت أول مرة في الأدب الغربي الحديث خلال لعقد الثاني من القرن العشرين؛ ذلك أمر ضروري (هري بيرس) و(بروكلمان) و(كراتشوفسكي) حينما ذهبوا إلى أن القصة العربية القصيرة الأولى هي (في الحكاية) أحمد تيمور التي نشرت في منتصف عام ١٩١٧م، لم يكتب محمد تيمور سوى حصة من المصنوع القصيرة، أصدرها

مجموعة جديدة في عام ١٩٧٢م وكانت بعنوان (أبراهيم العيون) ثم اضطلع ذلك المؤلف في مشن عمرة وبحكم ثقافته قراءة رشح بعض النماذج موضوع برشح كونه لقصة تمصيره فجعل من نصيب محمود يهور الذي أصدر قبل عام ١٩٧٢م ثلاث مجموعات قصصية هي (الشيخ حمدة) (أعم متولي) (والشيخ سيد العيص) وهي بمجموعها حكايات مستطلة وشبه مستطلة. ثم بعد ذلك كتب بحكايات السيرة. هذا هو مصموم الفرصة قصصية موضوع ريادة القصة القصيرة.

بكي فرصته استأجبه موضوع الريادة ذهب سدها آخر فاقاد دعوات على تاريخ نشر قصة (مسماها الجديدة) ليخاطب جمعية في عام ١٩٩٤م. ثم بقي محمد يوسف نجم وصحاح غلباً فوجدتها في قصة نعيمة الأخرى (نماذج) التي ظهرت في عام ١٩٩٥م، فتدريج الشاميون وحسبوا حول فكرة الريادة، وسواء أكان يهور هو الرائد لأول أم نعيمة فنبعث المدرسي في قصصه الريادة من نصفي إلى شيء جديد للقصة القصيرة لأنه محكوم بنظرة تدرسية للأصل لأبي وسيله واضح السحب المشقبة إلى دار حول رياده ريب (لرواية العربية وهو سجال بحكم نسيانها الثقافية لقرون التاسع عشر وأهم أكثر من ستة نص روائي وفرص رياده مروره لتلك الرواية، على الأقل أكثر صوح هو السجال المستمر حول رياده الشعر يحدث هل كان في العراق أم في مكان آخر وإذ كان في العراق هل كان المياد رائد أم بآزك الملائكة؟ من فضية رياده القصة القصيرة غير متعلقة عن سجل الريادات الأخرى، وهي كثيرة، وكان سجال لا ينتج عنه إلا إثبات صحة موقف المتشاكسين وليس صحة نكتات الموصوعية في الواقع والتاريخ يحدث مؤرخو الأدب العربي الحديث عن الريادة يعمرون عن الحاصنة الثقافية بظواهر الأنبياء فالريادة مفهوم مبهم أحسن في نصيب بعبير العربية في نكتاته السردية (ريب هي الرواية الأولى لأنها امتثلت لمعايير الكلاسيكية الروائية العربية في قرون التاسع عشر، وفي القصة القصيرة الأولى لأن صاحبها نهج في كتابتها نهج (موسم)، بخض مفهوم الريادة لمدأ لحكاية وليس الابتكار، فالرائد هو لنابع، ويكون العيس لأدبي رائد كلما امتثل لمعايير كندية حاضرة ولم يمتص في مفهوم في صوغ إعلاءه تركيب وتحليل ثقافة القرن التاسع عشر، ولم يكتف عن لرصيد السردية التي تكتفي بسياها نهج الرواية السردية وبمجرد استطاق شاع معق لأدبيات الأنوع الجديدة فجوزي بدل ذلك ستارة شروط جاهرة في صوغها جزء رسم كل ما يخص الآداب العربية الحديثة.

كل ما يخص الريادة الرواية والقصة القصيرة في الأديب العربي الحديث وحده ريبنا شافاً مسطحا لا يحمي على كل من يعمل في تلافيف انظاهرة السردية في القرن التاسع عشر ميلادي وهو تعريف قرضه مصادر الحطاب الاستعماري التي فرت أن كل لأجناس والأشكال والأشكال الأدبية التي لا تتعلق عليها لمعايير العربية، لا يفتد بها، وليس لها هيمة فنية وغير مؤهلة لأن تدرج في تاريخ الأدب الحديث.

حصن ذلك في إقصاء الأشكال المسرحية التقليدية وأقصيت الروايات السردية بكافة أنواعها ووقع ذلك في الشعر ثم أعلنت ولادة جديدة لكل شيء بما يوافق لمعايير الأدب العربي ولكن السؤال الذي يبتق من وسط كل هذا الحديث عن الريادة هو لماذا امتدعت تلك لأشكال السردية لمجتمعية. لم يتوجه بالبره، وحدث مظهرها أشكال سرده مغلقة، ماد وقع شتدد لحكاية، وحدث لقصة تمصيره مظهره؟ ومن هو اسعد شخص بالساعة انشأه بظاهرة السردية أو انه فرص عليها؟ ثم هل هو تلاعب بالمصطلح، أو أن القصة القصيرة هي نوع سردي مختلف تمام لاختلاف عن نوع حكاية؟ وهل تتوفر فيهم الشروط الأولية لتكون نوعين مختلفين، أو أنها شكلان سرديان ثانويان؟ هذه الأسئلة تملك إلى التأمل الثاني.

٧ لو قور بين الآداب السردية لعربية والعربية تظهر اختلاف كبير بين سقين سرديين، فالنسق العربي مطلق والنسق العربي مفتوح ولتوصيح هذا لاختلاف كبير، نعرض لرأي (أرسطو) قيم بخص النسق الأول، ولرأي (كانتربن جينيز) قيم بخص الثاني؛ فذلك يبين موقع

الحكاية في الأدب، ظل التصور البني أفامه (أرسطو) للأشياء، استند إلى مفهوم المحاكاة الذي فصله في كتابه (فن الشعر) مولد طوار أكثر من ألفي سنة لأفكار وتحليلات وفتراحت كثيرة في هذا الموضوع، وشهدت نظرية الأدب تعريفي على مفهوم الوحدة العنصرية، والتماسك والمودج السردى لمعلق. ومع تطور مفهوم الإطار السردى لتظم سلسلة متماثلة من الحكايات وهذا المفهوم يعلو هو الذي فرض نفسه على راسيني في نظرية الأدبية لتمامه وأبني يرى (أرسطو) أن المأساة يجب أن تمثل كلاً كاملاً لتتمثل الأحداث، وهذا يقتضي وجود بداية، ووسط، ونهاية. فنحن ذلك لا يمكن فهم وحدة العمل الأدبي، ولتحقيق ذلك ينبغي أن تدور الأحداث حول موضوع مركزي واحد، فكل جزء من مأساة له ملحمة وحدة تسهم في بناء الشكل الكلي للعمل الأدبي وعينه حين استدال أو إزالة من جزء منه يؤدي إلى شل وحدة العمل الأدبي كله. والجزء يضاف أو ينقص من هذا العمل الأدبي بطريقته عشوائية لا يمكن أن يشكل جزءاً من الكل. استعار (أرسطو) مفهومه لنسبة العمل الأدبي من (الأنثروب) الذي افترض أن الواحد في أي عمل فني يحتاج إلى أجزاء متسقة ومتجانسة وهذا المفهوم يكمله مأخوذ من التصور الإغريقي للشكل الهندسي الذي يقوم على مبدأ الحيز لمعلق، ويؤكد على أهمية الكل الكامن والنهائي، وبذلك هذا لانهائية له.

نشأ التصور الروماني للأدب على ذلك المفهوم لمعلق، ومثله (هوراس) الذي منح نوعاً من القودية، تكون لأجزاء فيه متناسقة مع الكل، وشبهه لتصكك في العمل الفني يرأس ربح ملصق على عنق حصان. أو الجزء العلوي للمرأة حساء وضع على جسم سعة قبيحة، فتوجد، يعبر أن تتكون من كل كامن، ويجب أن يظهر في التسلسل منظم للعلاقة بين الأجزاء بعضها ببعض وعلاقتها مع الكل المفهوم فرصه الرؤية كرماسة الاعتراف به لعدم شمل الهندسة والآداب والعمارة. وقد ورثت أوروبا التركة اليونانية والرومانية

أثبت الملحقة (كانثريبين جينير) الأثر عاج من الأحدث بنسق مطلق في التعبير الأدبي هذا، وهو يحالف وظيفته، قال: "لقد تأسست الفهرية لم يهتم أحداً بالحكاية الإطارية وهي نموذج التسري لمحتج بالهضم لشكائه هذا أعطاه الهنود في أهم عورتاتهم سرسبه استمكته بحكايات (الساكنتر) التي عرّفها ابن المقفع في القرن الثامن الميلادي بمصان (كيلة ونمئة) وعبر فيها ثم ابتكر إصدار سرداً جامعاً لحكاياتها، لم يكن موجوداً في الأصل الهندي، وإلى ذلك فـ (حكايات إيسوب) وهي هربية الشبه للحكايات الهندية لم يكتف كتابها، بوضع إطار حولها، بل الإغريق والرومان قلم بصورها الحكايات الإطارية أيداً.

يرجع ظهور الحكايات الإطارية انتماعاً لتسلسله من الحكايات الأصيلة التي تعود لعصور معلومة، وبموضوعات متعددة، إلى أن النشأة العربية ثقافة تجميعية مفتوحة على كافة العناصر، وفاتية للاحتفال، والإصاف، والتأويل. وهي بخلاف الثقافة العربية لا تهتم بالوحدة والتماسك، إنما تسعى بأساليب، وانهاك الحدود وذلك يشع كل ما تركه العرب من موروثة علمي وأدبي وأدبي غياب الوحدة العنصرية لا يفهم على أنه ضعف في آداب العربية لأن منظوراً للذات بموم على مبدأ صم الأجزاء وصولاً إلى مفهوم الكلية وهو يناقض المفهوم الإغريقي الذي يقوم على مبدأ الأخذ بالكلية أولاً، ثم العودة لمعرفة الأجزاء تؤكد الآثار الأدبية العربية على أن الكل يؤكد أهميته ثم يؤكد أهمية كل جزء فيه، ولم يطالب العرب قط أن يكون للمعرفة نقطة ارتكاز أو أن تكون للأدب منه موحدة مثل مفهوم الإغريق.

صور العرب الحكايات الامارية، ودرجوا فيها حكايات صغيرة متسكة نسبياً وفصلوها على الحكايات الطويلة الموحدة. وعبر الزمن من أنه حدث تباين ثنائي من الإغريق والبرصيين من جهة وبين العالم العربي من جهة أخرى. فإلى العرب لم يفسوا المس المصفي والروائي، يسرخى كما فصلته ثقافة العرب فقد قد العرب منهم المصصفي داخل السيرة بطور لا تهم شئ ذلك لا لأنهم لم يكونوا على معرفة بالأعمال الأدبية العميقة ذات الوحدة الداخلية انظر كاثريين سلاير

جيتيز، حكايات كنتيميري وإطار القصص العربي، ترجمة علي أحمد العامدي، الرياض: مجلة جامعة الملك سعود، مج ٢/ ٢٤/ ١٩٩١م). هلمت الثقافة العربية بنحكايات القصيرة وأخرجتها ضمن سياق سردي يوفر بها قابلية البقاء، وأداء الوظائف النمائية، فلا عراية أن تكون السمة الانشائية لصيغة بها مهما تعددت موضوعاتها، وذلك أمر ثم يظهر في الآداب الأخرى كما ظهر في الأدب العربي

٢- نحن إذن بإزاء سمين سرديين أولهما عربي يعود على إدراج الأجزاء في سياق إصاري، مفتوح للإضافات الحكائية وثانيهما يوناني معلق لا يقبل شيئاً، سناظر الكلية فيه بالاهتمام بالدرجة الأولى. هـاى السسر يصلح أن يكون خاصه مناسه للحكاية؟ أشير هنا إلى (الوحدات السردية) التي طورته الآداب السردية العربية، وفرضت بها إطاراً منظم تعاضدها وهو امر حده في كل الأنواع السردية العربية القديمة: هالف ليله وبيته ومنه ليله وبيته، تسير الشعبية سركب من وحدات سرديّة متكاملة (حكائيات) وقد أدرجت في سياق سردي يطردى دمع لها وذلك الإصدار هو الذي يعني نوحدة السردية بوظيفتها الدلالية، ويبرز قيمتها لامية

من الصحيح أن الوحدة السردية قائمة بذاتها، لكنها لا تؤدي وظيفتها الدلالية إلا بالتدرجها في سياق إطراري. وجميع الوحدات السردية انتظمت في أصر منظمة بما فيها المقامات التي استقام لها إطار تجميعي خاص بكل كاتب، ولا أهمية لمقامة ممدودة خارج ذلك الإطار، وأطرد ذلك في بلرويات لسردية الأخرى، وظل ملازماً للسرد العربي إلى العصر الحديث؛ إذ نجد له حصراً في الرواية العربية الحديثة فكثير من روايات نجيب محفوظ، وفي مقدمتها (أولاد حارب) و (ملحمة لحرابيش) تتركب من وحدات سرديّة متتابعة، ينظمها سياق سردي تجميعي، إنها حكايات قائمة بذاتها، لكنها معثلة سبب إطراري ينظم يعاقب الشخصيات والأجيال، ولكل شخصية حكايتها الخاصة.

نريد من ذلك التأكيد على أنه القصص القصيرة بوصفها وحدة سرديّة صغيرة لا يمكن لها إلا أن تندرج في سياق ناظم لتكون تلكا سردية لها وظيفة ولهذا لا تقتضب القصص القصيرة شرعيتها إلا حينما تجمع في كتاب جامع لها (كالتجميع القصصية) هي الإصدار الناظم لتلك الوحدات السردية وهو يشبه مجموع السردى للمقدمات، ولحكائيات الحيوان، وللعكايات الخرافية، ولا يحتل كثيراً عن إطار اسردى ناظم للوحدات السردية نصوري في ألف ليله وبيته، والمير الشعبية لا بطريقة هاد الراوي قصى السرد القديم بهيمن الراوي المفاقر لمروية وهو يغفل المؤلف القصصي لتأثير الأدبي، فيعلن عن برنامجه لكامل في ترتيب الوحدات السردية كما ظهر ذلك بوصف عبد شهور إذا السرد الحديث قصة الراوي لمتماهي لمروية فهو لا يعلن عن سرد معه في التوتب والتركب، إنه يتوارى حلم الأحداث، وهذا - قيد سرى - هو المرق الأسلمي بين لسردين القديم والحديث.

٣- ليس المقصود بهذه الملاحظات تعريض أهمية القصص القصيرة للانقراض، ورميها بالقصير، وإنما المقصد منه استعالة ارتقاء ذلك الشكل السردى إلى رتبة أنواع القاص لتحويلات حسيية في بيته ووظيفته الدلالية كما نجد ذلك في الرواية، إذ ثم تمكن القصص لقصيرة أن تستقل بذاتها، هـاى الدلالية الإصدار السردى تشكله ووظيفته، يحدده الإصدار الخارجى. لا يتعلق الأمر بالشك في مواهب الكاتب، ولا في موقع اسردية القصصية العربية في السرد العربي الحديث، إنما السمة القصيرة شكل سردي ذبوي معلق وهو من بركة الحكاية الخرافية، ولم بعد لأدب يحتس الحكاية المعلقة لأنه انحرف في البحث، والتقصي وتعين المشكلات المعيشية والاجتماعية، والبيئية، ما زالت القصص القصيرة أسيرة أصلها الحكائي، وشكلها، لمعلق في عصره أصبح كل شيء فيه مستوحاً، ومحاولة الانفتاح هيب ستجعل منه مشهد سردياً في نص روائي أو يقع بها إلى تلاشي بمرور الزمن

♦ الدكتور محمد الطائي

ملاحم القصة العراقية

بعد الحرب العالمية الثانية

وحتى ثورة تموز ١٩٥٨

الشخصيات في منطق التقلبات الشربة زائف ؛ كما انها عابجت مظاهر المجتمع العراقي كالاستعمار والاقطاع والتقاليد اسالة والجهل والفقر والمرس ولكن يؤخذ عليها انها لم تعالج المشكلة في اطارها العام بل اسهبت في تصوير اللون المحي والعادات والتقاليد الشائعة في العراق .

ان الفرق بين القصة القصيرة في العراق بعد الحرب الثانية وقبلها كالفرق بين الخلق غير الفني ووعي الصنعة الفنية ؛ فالشكل لم يعد ابناً هجيناً لقن لايمت اليه بسبب او اطار للفعل صور الواقع بل اصبح كائناً حياً نضجت حلقات تطوره وامتازت ملامحه الخاصة المتكاملة ولا يعني هذا انتكامل ان الشكل مبراً من العيوب خال من النقائص ولكنه يشير الى انه زاد اقترانا من الكمال واضحى بالتالي اشد استيفاء لمعالم

كان للقصة العراقية قبل الحرب العالمية تالير في تطور القصة العراقية القصيرة بعد الحرب فقد استطاع القاصيون الرواد ان يطوروا انفسهم ولو جزئياً ؛ واقاد كتات الحيل اشاني من اخطاء الرواد فتجنبوها في اقصيصهم واتحلوا اشكالا جديدة لم يعرفها الجيل الاول من القاصيين والافة الكبرى التي كانت تعسد النتاج القصصي العراقي قبل الحرب اعالمية الثانية ؛ ان القصة القصيرة اتحدت متبراً للومظ والارشاد وامطاء الدروس والعبارة ؛ وقد يكون هذا رد فعل صادق للمعاسد التي كانت تنخر المجتمع العراقي كطغمان الاقطاع وشيوخ الفقر والجهل ؛ فان تلك المسادة القصصية قد تحمل وثيقة اجتماعية ولكنها ابعد ما تكون عن الوثيقة الفنية ؛ لان تاليف الحكمة فيها ضعيف مرتبك وتحليل الشخصيات معدوم وتصوير هذه

التقنية والبند واسطوط الكرى لفن القصة القصيرة . ومعظم كتاب مابعد الحرب قد منحوا هذا الفن العمق واتسوع لانهم اعتبروه حياة ووعياً وجهداً وليس من ريب في ان اقبال هؤلاء الادباء على الآداب العربية ولا سيما الادب العربي والروسي والانكليزي والتهامهم كل ما يقع تحت ايديهم من آثاره ؛ وفراءتهم المستمرة للتخصص مكتنتهم ان يقللوا القالب ويرسوا دعائمه في العراق . ولعل اروع ما في هذا القصة ليس مجرد حدوده وانما النتائج المترتبة عليه والتي يكاد يتكامل بعضها مع البعض ؛ وتعطي في لقائها وتكاملها للقصة القصيرة حياتها وتبها تحاها الواقعي الخلاق . وقد اسدى الاتجاه الواقعي الذي بدأ عند الرواد خدمات جليلة لفن القصة القصيرة ؛ وكنت هذه الواقعية مشوبة بالرومانسية تارة وبالمثالية وانغميمات والتجريد تارة اخرى ؛ وقد لمسنا هذه الواقعية المشوبة بالرومانسية عند الرواد في آثارهم كلها . في مجموعة (قلوب ضمأ) للذنون ايوب فخص من هذا النوع مثل قصة (فتاة) اسير واسيرة ؛ رسالة عرام ؛ سراب) وفيها يضع الكاتب على اواقع غلاله رومانسية ساحرة ؛ يصف زرقته السماء وصفحة لهر وعدويرة السيم ثم يعمد الى وصف القلب والدكريات وحضن الحب العنيف ويصف آلامه واحلامه . فاداً ما افترت فتاة احلامه منه وشم رائحة عطرها اندرد ان شداها ؛ ذلك الشدي الذي تحمله بيات الهوى . فيمض هارياً لا بلوي على شيء وقد اشتدت لومته ويزدائفة الآلهة ؛ وتلمس الواقعية المشوبة برومانسية في افاصيص بعض كتاب الجيل الثاني جيل مابعد الحرب الثانية ؛ كتواد ميخائيل وشاكر السعيد ومير بصري وسليم مبارك وغيرهم (٣) . كما يلمس الباحث في القصة العراقية بعد الحرب الشدية اشكالا بدائية للقصة القصيرة كتلك التي ظهرت قبل الحرب الثانية عندما كانت القصة اعراقية نحو مثل شكل (الرواية المكثفة) التي بررت سماتها في بعض افاصيص صلاح الدين الناهي مثل (آلام مبرحة) من مجموعته (افاصيص شتى) حيث اختلط الحدث المتعدد الشخصيات والواسع الرقعة في الزمان والمكان بالخيل الحامع والاحداث الحممة المتتابعة على نمط سريع متشاك . وتدر هذه (٣) الافصيص وقد قامت في خفتها على حبكة الرواية لاجبة القصة القصيرة فكرة الحوادث والمواقف والشخصيات تمتد في الزمان كما تمتد في المكان مع شيء من الضغط والاحتزال ؛ والشخصيات فيها نموذجية عامة لاتنصف بخصوصية الفرد التميز ؛ اما خيرة واما شيرة ؛ تأتي لخدمة الحدث العجيب الغريب ولاتتطور لا من الداخل ولا من الخارج ؛ بالاضافة الى عتدية هذا النوع من القصص بالحادثة المعقدة وامتلائها باللحظات من المتوقعة والمفاجآت والافعال المتدفقة المشحونة بمختلف اعواطف .

وهكذا بدت هذه القصص قصيرة من ناحية الحجم وطويلة من ناحية اشكل ؛ كما تلمس السمات السائدة لقصة الرواية المكثفة عند بعض كتاب الجيل الثاني المبتدئين في كتابة هذا الفن مثل محمد يسيم ذويب في قصته (نهاية اب ؛ محنة) من مجموعته القصصية (آتام) وعبدالوراق الظاهر في قصته (الطالبة المراقية) من مجموعته (حذراء بابل) وفاة بغداد في اقصصيتها (بائمة الاطفال ؛ دماء ودموع) من مجموعتها (دماء ودموع) وتصور هذه الافاصيص المجتمع العراقي في اطار من الحوادث المتعقدة العربية المعتمدة على المصادفات والنهايات المفاجئة او تعكس انفعالات عتيفة وعواطف حادة مع اعتماد على الخيال الحامع وعدم التقيد بالشكل او الاهتمام به ؛ وشخصياتهم مسطحة غير واضحة الابداء تمثل الخير المطلق او الشر المطلق فتفقد هذه الشخصيات خصائصها الانسانية وتبني مجرد دمي يحركها المؤلف للوصول الى الهدف الذي اراده هو لا الهدف الذي تسمير نحوه الشخصية في مسيرتها الطبيعية (٤) .

وتجد في آثار القصصيين العراقيين بعد الحرب الثانية بدءاً عن الشكل الفني للقصة الحديثة الى جانب النصص الفني لدى كاتب واحد في مجموعة واحدة ؛ فالى جانب القصص الفني في آثار ذنون ايوب التي ظهرت بعد الحرب ؛ وفي افاصيص صلاح الدين الناهي توجد افاصيص لهما لا تحضغ تحطيط معين بل تجري القصة في حرية واسترسال يسوق فيها الكاتب فكرة معينة او يعكس حالة اراد تقديمها واطهار عيوبها ويتناول مضمونها حراً تماماً كالشكل الحر الذي يحوي هذا المضمون ؛ فتضيق القصة بين اشكل احمر والمضمون الحر ؛ ولا استطيع ان اقول ان ذلك الشكل الحر من اشكال القصة القصيرة الفنية بل انه في منزلة بين المقالة وبين القصة ؛ فيه من خصائص المقالة حرية الاسترسال وعدم الاحتفال بالاطر وفيه من القصة ظواهر السرد ووسم الشخصيات ؛ رغم سطحية هذه الشخصيات وسير الحوادث كما في افاصيص ذنون ايوب (ثورة العبد) الداعية الى الثورة السياسية وتحطيم القيود و (الكابوس) ؛ التي يعرض فيها مشكلة الاحلاف العسكرية وموقف الدول الصغيرة منها و (في احشاء المدينة) التي تشابه في موضوعها القصة الادلي و (اتان قادري عبقري زمانه) حين يهاجم فيها فكرة الفن للفن (٥) . وكذلك افاصيص صلاح الدين الناهي فهي اقرب الى سمات المقالة ولا تكاد تلمس فيها اثر الفن القصصي مثل (الشاعر والعيلسوف) على رسلها ؛ ذكرى الصبا ؛ موت راقصة ؛ اسمها ؛ معركة دامية (٦) .

كما تلمس سمات هذا الشكل القصصي في آثار الجيل الثاني المبتدئين في كتابة القصة كاقاصيص فخري عبدالمجيد في مجموعته (متاضلون في الارض)

التي يهاجم فيها نسوة المجتمع وعدم اخذه بيد الفقراء والبالسين ومجموعه حيدر محمود (رعد بالاساية) ومجموعه طارق عبد الجبار (حفته بشر) ومجموعه احمد البكر (الحار الشقاء) . ترحر هذه المجموعات بالحطب والارشادات والمخطوطات اعامة وتجسري في اسباب مطلق لا يحده شكل معين فتتعد بهذا الشكل عن الفن القصصي ؛ . اما القصة التسجيلية فقد امتد تأثيرها الى ما بعد الحرب العالمية الثانية وصعب اثار بعض القصصين الرايين الرواد بصحتها كما في مجموعات جعفر الخليلي الثلاث التي اصدرها يصعد الحرب النانية (من فوق الزاوية - اولاد الخليلي - هؤلاء الناس) . ووجدت القصة التسجيلية جبا الى جنب مع القصص . يعني في مجموعة واحدة عند بعض الرواد مثل ذنون ايوب في اناصيصه (صاحب العمامة - زعيم - او اوامر عسكرية . من مجموعته (عظمه نارغة) و (دماء - الاله الصغرى) من مجموعته (فلوب ظمائي) و (عجماء) من مجموعته الاخيرة (قصص من بيتنا) . وفي السار عبد المجيد لطفي مثل (فيما مضى - فنجان - دمة محمود) من مجموعته الاخيرة (في الطريق) وافاصمه التي نشرها في مجلة اهل النفط كالكتال - تماما - ضحاي وشهود - الساق اللمعة - علمي ابي - اسار . وقصة شالوم درويش (ثرثار) من مجموعته الاخيرة (بعض الناس) ؛ وافاصص صلاح الدين الهسي القصصي المجهول - سريح الاروماني - قصص في انهي - غيبة امل) من مجموعته (اناصيص قتي وثنية الاناصيص) . وطابع هذه الافاصيص ان الكاتب يصور الواقع الخارجي تصويرا حريا ويقدم قصة قوامه تسجيل تسجيل عادات وتقاليد البيئة العراقية ؛ واستحقاقه ان اعنان الذي تطو قصته مهما كان شكلها من الحكمة القصصية اما سوف صورا مفتعلة لا تفي بالفرض ولو اداها في اي اطار (١٧) . والشخصيات القصصية فيها غير باسجة ولم تسكن لمخاطب الانسانية الفردية ولم تحلص من التمزجية الاصطلاحية المسطحة وفيها الى جانب السمات المميزة تماقص في التصرف وانسطار عيب بين الخير المطلق والشر المطلق (١٨) ؛ وقد انساقنا هذه القصص تحت تأثير ارتباطها التسجيلي بالواقع المباشر الى ان تختار الاخبار وما حول الاخبار (١٩) او لقد لكتني في الكثير من الاوقات بعرض الحادثة (٢٠) او قد لاحت ارتباطا بين بداية القصة ونهايتها (٢١) . والشكل لا يبنى بناء محكما بعلاقات سليمة بين اجزائه ولا يتم تركيبه نسب معينة عند بعضهم (٢٢) . ومن خصائص هذه القصص انها تخفي ذات الكاتب وراءها وتسم بالموضوعية الكاملة (٢٣) غير ان هذه الخصيصة وان تحلت في بعض (الصور) فانها قد تتجاوز في بعض القصص هذا المحور او المركز الى العناية بذات الكاتب وتجعلها بؤرة التجربة الشخصية (٢٤) وقد تمتلئ

القصة في بعض الاحيان بفصللات الواقع ودقائقه وتناقضاته (٢٥) او تعني بالحداثة والحير (٢٦) مادتي العصة العام . دون دلالات حعية او دون فهم واع بطبيعة العمل الادبي او لمن القصة اعصرة فهم يفهمون العصة على انها عمل حرقي عن الواقع وهذا جانبوا الفن القصصي لان الفن ليس تمليدا للعالم الواقع ولا نسخة امينة عن الاشياء وانما هو رؤيه روحية تعيد خلق الواقع من حده بعناء اكثر او تحق واقعا حديدا اعرق من الواقع الماشر واعظم ثراء وبسلك الفن للوصول الى هذا الواقع طريق الاختيار وطريق الصعة ومعنى الصفة الاولى ان الفنان حين يستمد مواد من الحياه لا يسلط عدسة رؤيته على جزئيات الواقع يجمعها مع تناثرها وتفككها ولكنه يخضع الى قانون الاثر الذي ينقل لمتمنقي حسن الحياه او مساها او جوهريها والعنان نتيجة لهذا القساوتون لا يسقط من عمله كل تمهات الواقع ولحفظه الميته ويبقى على القسمات المترابطه محسب بل انه مسؤول عن زاوية الرؤية ولهذا يجب عليه ان يدرك ادراكا عميقا لماذا كانت هذه الراوية دون غيرها زاوية الرؤية الفنية الصحيحة (٢٧)

وقد لا تتضح صميبة الاحتمسار جليلة في بعض انواع الفن كقصص تيار الوعي التي تقوم على التدفق الذهني واستيعار المستعر وفي الحقيقة ان هذا النوع كغيره من انواع العصص يخضع لعمية ترتيب دقيقة في تلك الاحالات التي يحيل لنا فيها ان الكاتب يجمع دقائق غيبية في ابداعه دون ترابط (٢٨) والاختيار جزء من الصعة غير انها تتسع بعد ذلك لتشمل كل العميات (الحرمة) التي يتطلبها الفن وتعتمد امجادا كلب على مسأله الصبكة (٢٩) التي هي شرط لازم وضروري لا ينف دورها عند حد الوساطة وانما يرجع اليها كل مبادئ الاسقاط والحذف والتحويل ومبادئ العلاقات والنسب وانترائب اي مبادئ البناء (٣٠) ويجب ان نعرق بين شكلين : الشكل العسوي ويسع من باطن العمل ذاته ويتطور من داخله ويتم مع عملية الخلق خطوة خطوة : والشكل الميكانيكي الذي يصنع له عصة والتصميم المسنين لعملية الابداع فهو شكل مكتسب لا نمو فيه ولا تطور يفرض على العمل الادبي من حارجه بواسطة الحشود والتجميع ولا ينبع بالضرورة منه .

اتسع نطاق القصة الفنية القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية ؛ فلمس ذلك في كتابات الرواد كذنون ايوب وعبد المجيد لطفي وعبد الحق باضل وشالوم درويش وانور شاؤول وصفاء خلوصي بالاصطفاء الى كتاب الحيل الثاني الذين ظهروا بعد الحرب الثانية كعبد الملك نوري وقؤاد التكرلي ومحمد رورنامجي وراو سليم وعبد الرزاق الشيخعلي وشاكر خصباك وغانم الدباغ وعبد الله نياري ومهدي عيسى اسقشر وغالب طعمة فرمان وغيرهم ؛ ان نحد في اناصيصهم عصر

الركيز، وتعتبر الإيجاز بالإضافة إلى التزام البعض
بمبدأ الوحدات الثلاث - الحدث والزمان والمكان -
واهتمام البعض بلحظة التنوير (٢١) .

يدل هذا التطور للقصة العراقية بعد الحرب
العالية الثانية على تبلور الفكرة الفنية عند أكثر
القصصيين العراقيين ؛ وعلى اتصال الموضوع بحياتهم
أو يعبر عن مقومات أنفسهم تعبيرا يدفعهم إلى الابتكار
والإصالة ، كما تأثر الفن القصصي في العراق بحياة
الراعية فيه وبأسس المجتمع العراقي العتيق والاجتماعي
والفلسفي .

والقصة العراقية القصيرة جامحة لمختلف
الاتجاهات سواء من ناحية الشكل أو الموضوع ؛ فهناك
كتف التزموا بالشكليات والموضوعات المحلية الصرفة (٢٢)
وأخرون توسعوا في موضوعاتهم ولم يقصروها على
الموضوعات المحلية (٢٣) ؛ والتزم قسم بالأسلوب
العصيح (٢٤) بينما تهاون آخرون بأسفه واستعملوا العامية
في أسوار (٢٥) لغرض فني والذين غالروا بالأساليب
العربية ؛ استعاروا هذه الأساليب في معالجة الموضوعات
الاجتماعية وتحدثوا من المفهوم للقصة العتيق
على العتد والحل واستعاضوا عنه بمأسى الامكاسات
النفسية الفردية فتحج بعضهم كمثال لك نوري وقاسم
الدباغ وتطرف بعضهم كمحمد بورنامي ؛ وبعد أن
كانت القصة العراقية القصيرة قل الحرف انشائية ؛
قصة محلية ؛ تأثرت بعد الحرب بالترجمة الانشائية
لاصلاها بالتيارات العالمية المختلفة ؛ ولا يتأني بلقاص
أن يصل هذا المستوى باستعارة آراء أو تقليد منهج وأما
يصل إليه بالتعبير المتبدى من ذاته ؛ ومن استعداده
الفني ووعيه التام واتساع أفقه بحيث يشمل الانشائية
عامة الكائنة وراء الصورة الخاصة . واصبحت القصة
أشد بصوفا بعمق الحياة إذ صار الكاتب يحدد موقعه
من الحياة وم يتنصر (أوقف) على الدلالة الاجتماعية
ولا مكان الشخصية من الأحداث ولا زاوية التصوير
العنية وإنما هو يؤرر استفاء الدلالة بالشخصية ذاتية ؛
فهي لا تخبرنا بما حدث بل تحدثنا عن كيف حدثت
الحياة في خلاصتها لعيني الكاتب أو كيف أحس بها
قلبه ولابد من أن يكون واسع النظر كاتساع الحياة
ذاتها .

وكان لابد للقصة القصيرة في العراق من أجل
الوصول إلى هذا الموقف الفني الدقيق أن تتعدى حدود
التقنيات الكلاسيكية التي مرد اقصصيون العراقيون
اقاصيصهم عن طريقها وتتخذ لها تركيبات جديدة
وتحارب في البناء والقرالب مستحدثة وهذا ما فعله
بعض القصصيين العراقيين بعد الحرب الثانية (٢٦) إذ
رسموا الحادثة كأساس لباء القصة واتجهوا نحو خلق
حركة درامية تربط العالم الخارجي بشاعر الشخصية
وتلونها بها وتكتيء على عصر التصوير وأهم مميزات

المونولوج الداخلي والتداعي في الإنكار ورفض الخضوع
في طريقة المعالجة إلى الترتيب السردى الزمني وقضوا
عليه تحديد المدى الزمني للقصة بحيث لا تريد في بعض
الاحيان من لحظة بعسية يرتد خلالها ارتدادا خاب عن
طريق استدامي والمونولوج إلى الوراء ؛ فيوقعون بسين
العمل ما هو عليه وبين الزمن الواقعي والمنطقي توفيق
يقدمون فيه وعن الإنسان في لحظة من لحظاته
انفسية (٢٧) والاقاصيص التي استخدمت المونولوج
ذات طبيعته وجدانية ذاتية تعبر عن وجهة نظر فردية
في القالب وتضعنا عند محور خواطر الشخصية ذلك
المحور الذي غالبا ما يلجا فيه الخاطر إلى استخدام
الكلمات أكثر مما يلجا إلى استخدام الصور . والمونولوج
الداخلي حديث شخصية معينة الغرض منه أن ينقلنا
مباشرة إلى الحياة الداخلية سك النحسة دون تدخل
من المؤلف بالشرح أو التلخيص وهو حديث سبق لكن
تنظيم منطقي ذلك لأنه يعبر عن الخاص في مرحسته الأولى
لحظة وروده إلى الذهن (٢٨)

وكان هذا خروجاً بارزاً على الطريقة التي كانت
القصص تكشف بها عن ذاتها تأدية فخمة والمؤلف يقوم
بإسرد وكأنه على علم تام بكل ما يتعلق بشخصيات
قصصه ولما كان من المستحيل التعبير عن الإحاسيس كما
يعبر بها أن حاسوا وضعها باللغة التقليدية الشائعة العادية ؛
ولما كان لكل كاتب شخصية فريدة به ؛ وكل لحظة
تتميز بوقع خاص وتركيب عضوي خاص ؛ لذا وجب
على القاص أن يتفكر اللغة القاصدة على التعبير عن
الشخصية ومشاعرها سيما جمد آخرون على الشكل
الكلاسيكي الذي أتت به الناصون العراقيون قل الحرب
الثانية في عرض أحداث القصة كطريقة السرد المباشر
أو طريقة حديث الطل المباشر ؛ بالإضافة إلى طريقة
استخدام الرسائل المسادلة التي ظهرت في اقاصيص
أبراهيم حقي محمد في مجموعته (أهراشائكة) الصادرة عام
١٩٥٠ م حيث أودع قصصه المركزة في رسائل من رجل
إلى امرأة أو من امرأة إلى رجل ومن مدوسة إلى
تلميذتها ومن تلميذة إلى أستاذها إلى آخره من
الرسائل العديدة التي تفرخ بها المجموعة . وهذا
الشكل - طريقة استخدام الرسائل المتبادلة - يعد
تطوراً بالنسبة للكاتب بالنسبة للشكل الذي كتب فيه
قبل الحرب الثانية في مجموعته الأولى (بين الحقيقة
والخيال) . وقد تطور الحوار في القصة العراقية
القصيرة بعد الحرب الثانية تطوراً ملحوظاً في رشاقته
ومروءة سبكه . وعمد بعض الكتاب إلى استعمال اللهجة
العامية في الحوار لأن فنية القصة عندهم تظل متورة
مشوّهة لو انطق الرجل العامي الذي لا يعرف القمصى
شيئاً من الكلام العصيح الملق على أسس أن الفن
القصصي يجب أن يكون تعبيرا صحيحا عن واقع الإبطال
الحقيقي من غير تزيف لانا أو أمرنا لهجتنا وتحدثنا
لأن نكتب عنهم لما استطعنا أن نكون مخلصين في التصوير

والأثارة وحلق الانطباع اللازم (٢٩) . ولم تكن العامية حدثاً جديداً بعد الحرب فقد ألعبها بعض الكتاب قبل الحرب الثانية (٣٠) . وتراوح التعبير في القصص العراقية بعد الحرب الثانية بين الأسلوب الممق والأسلوب الهزل ولكنهم يختلفون في الدرجة ؛ ففي حين يتزعزع بعضهم إلى اختيار اللفظة المحنكة الممققة (٣١) . يميل بعضهم إلى البساطة في التركيب مع الاحتفاظ بالرواق (٣٢) بينما بلغ درجة الإحاديث العامة عند بعضهم الآخر (٣٣) .

ومعظم الشخصيات في أفصيص ماعد الحرب الثانية من الناس العاديين ومن الطبقة الفقيرة والرجوازيه الصغيرة ؛ وتدور الأحداث فيها حول الفلاحين والعمال والموظفين الصغار وأصحاب الحوانيت وقد تهبط أحياء إلى تصوير المشردين والمحررين وأمرضى نفساً (٣٤) .

وأبرز الاتجاهات القصصية بعد الحرب الثانية الاتجاه الواقعي . وهو امتداد في بعض أشكاله للاتجاه الواقعي الذي ظهر قبل الحرب الثانية عند محمود أحمد السعد وذون أيوب وشاؤول نوويش ؛ ولكنه تخصص مما كان يشوب الواقعية من رومانسية شديدة . يستقي مادته وموضوعاته من حياة الشعب العامة ومشكلاتها ويتناول مشكلات المجتمع العراقي ومظاهر الؤس والعالة التي تزج تحتها الطبقات العاملة . من الشعب وحياة الطبقة الرجوازية الصغيرة واستغلال الاقطاعيين وأصحاب رؤوس الأموال لشعب (٣٥) .

وهي لا تبشر بشيء ولا تدعو إلى سلوك خاص في أحياء وإنما هما فهم واقع الحياة وتفسيره وهو فهم وتفسير قد ينتج عنه الخير وقد ينتج عنه الشر فخير يأتي من التبصر بالواقع حتى لا يقع الاحيار فريسة الاشرار . والتعبير من فبح هذا الواقع ودفع إلى اصلاحه (٣٦) وأما الشر فعند يأتي من التشكيك في القيم اشدليه والاخلاقيه وهي قيم ان - لم تكن جعائق واقعة - فهي ضرورات حيرة لابد منها لكي تستقيم حياة الفرد وحياة المجموع ولكي لا تترد الإنسانية إلى الهمجية الأولى (٣٧) وشخصياتهم من الناس العاديين ومن الراد الطبقة الفقيرة والرجوازية الصغيرة .

وهي لا تصور واقع الحياة بحيره وشره تصورياً تسجيلياً وإنما هي فهم الحياة والاحياء وتفسيرها من وجهه نظر خاصة ترى فيها الحياة ولكنها تتفدى من اواقع وتتراوح وأداه في الشخصيات وتستمد عنه مطلع الطريق تنهي إلى حلق الاثر الذي هو في اظواهر مائل الواقع ولكنه في الخفاء يتفصل عنه انفساً تماماً وحوهر الواقعية في القصة العراقية ليس ما يحدث بالفعل وإنما الكشف عن الدلالة الكبرى لما يحدث؛ وليس تصورياً فوثرانياً ولا صدفاً خلقياً بل التصوير الممكن والصدق الفني . وقد تطورت هذه الواقعية تطوراً (جديداً) بعد الحرب الثانية بتأثير الظروف

السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي اعمت الحرب في العراق وبالتالي بمؤثرات عريضة واجيبية والاستفادة من تجارب الاتحاد السوفيتي في هذا المجال الادبي بأسيس رابطة الكتاب العرب (٣٨) وإقامة دور النشر كدار الفكر ودار ابن السديم في مصر ودار الفارابي في لبنان ودار النقطة في سورية ودعم الاتجاه الادبي الجديد بصورة مباشرة بمجلة الثغافة الوطنية المصادرة عام ١٩٥٢م ومجلة الثقافة الجديدة العراقية ١٩٥٢م ومجلة الشرق في مصر عام ١٩٥٦م وكانت جريدة الاهالي العراقية وملحقها الادبي من المنبئين لهذا الاتجاه منذ الأربعينيات ؛ كما ساعد على ظهور الواقعية الجديدة إصدار الصحف والمجلات في سورية ومصر ولبنان (٣٩) وأحراج العديد من الأعمال الأدبية (٤٠) وانعكست هذه العوامل والأحداث اسيسية والاجتماعية والاقتصادية في انسراق في النتاج الادبي العراقي وفي القصة بصورة خاصة وتبني اتحاد الأدباء العراقي الذي أسس عام ١٩٥٨ هـ - هذا لاتجاه الادبي الجديد - الواقعية الجديدة - وساعد على نشر ساج ادباء هذا الاتجاه وظهرت سلاسل عديدة بمصعين عراقيين قدامى وحددت طبع باهم بطابع واقعية جديدة .

ان الواقعية الجديدة موقف من الحياة موقف مميز واضح له ارتباط قوي بمشركة الاديب في الأحداث التي تجري في الحاضر وفي شعرائها ويرجع هذا الموقف إلى الدور الذي يلعبه هؤلاء الكتاب - كتاب الواقعية الجديدة - في الحياة وإلى مساهمتهم الفعالة في مشكلات شعوبهم . وفي المعارك التي تحوزها هذه الشعوب لأن الأدب نتاج اجتماعي والأدب معه وليد البيئة التي نشأ فيها وترعرع في أحضانها وان صمود الأدب وحياته ومشاعره ومزاجه الفكري مستمد من واقع المجتمع الذي نشأ فيه (٤١) .

وتعمد واقعة الجديدة في العراق إلى تصوير قطاع التطور الدائم في الحياة المتجدد أبداً لا تصوير كل ما هو واقع في الحياة لأن ما يهمها هو التطور الثوري لا الواقع المموس وبالتالي تكشف اسرار الأحداث والعلاقات المتشابكة بين الناس والمجتمع والحياة .

- فاعاملة - في قصة عبد الملك نوري (العامل والجردي والربيع) تسعى إلى التطور من حياة الفقر التي تحياها وتدافع من الضعفاء في شمس (الجردي) - بائع الصحف - الذي يضربه أخوه دائماً وتخدم له اعاملة عملات نقدية صغيرة ليشتري بها حلوى كما تسعى إلى فلب - العامل - في المتجر والذي لا يهتم بها . ويسمى (عبدالرضا) في قصة مؤاد الكركي (موعد النار للوصون أي (الكاظمية) متسللاً عبر الحدود الإيرانية ؛ رغم الصعوبات الجمة التي يواجهها .

ويضرب - اعامل - في (حصيد الرحي) قصه غالب طعمة فرمان ولا يفتون الى بطش رجال الامن ، لتحقيق مطالبهم ورفع اجورهم ، وهذا ما يعنه بطل قصته (السعة ١٢) حيث يشترك اخوانه في المظاهرة التي يقوم بها الطلبة ضد الحكم رغم جرحه انهارت لامسبته برصاص رجال الامن .

وندمو - بطل - قصة (الانفوس) لعبد الرزاق الشيخ عني الى السلام رغم انها دموة تقود صاحبها الى السجن في العراق ، في العهد الملكي الباد ويقصف المسجونون السياسيون امام حكاهم بصلابة وقسوة ويحاهرون بندايم للحكومة ومحتلبا في قصة (غضب المدينة) مهدي عيسى الصقر . ويمرر المسجونون السياسيون من الطعام ويقاطون الشرطة بايديهم في داخل سجن بغداد في قصة صالح سلمان (لك الحياة) .

وليس في الواقعة الجديدة حقائق الحياة البليطة والايان القوي بقدره الانسان على التطور كما ترحز بالحب للانسان والعطف العميق طله والتعني المتمرر لمناظله كما في قصة (عباس افندي) لعبد الرزاق الشيخ علي . وعباس افندي موظف صغير يسي الى الزواج وتكون عيش هاديء يطمئن اليه . ويتحقق هدفه بعد ان تتزوج اخته العانس والتي يحبها كثيرا ولسم يرص الزواج قبل ذلك خوف ان تكدر الزوجة اخته او تفصها .

و (وهاب) الخلاق يعمل في حزب سري سجميا وراء رفاه المواطن العرامي اعتر دور ان يلتصق البسي التعذيب او السجن ولا يأخذ اجرة الخلاقة من الفقراء ، رغم عوزه وحاجته في قصة (افكار حلاي) لصالح سلمان ويدير - لفته - الدولار ليسفي مراع اعلاحيں امقراء غير ملفب الى تهديدات وكيل الاقطاعي مؤسلا ان تزور لجنة الاسلح الزراعي قريهم وتقوم بموزيع اراضي الاقطاعي على املاحيں الفقراء . وبعد كل من الطائب الفقير (عبادستار) والسائق المتجول (عباس) يد المسامحة الى الآخر بلوغ هدفهما في القصص (است الحناقم) لعائب طعمة فرمان . وشخص افاصيص الواقعة في كفاحها اليومي المرير في سجيل البقاء وهي مرسطة بصميم الواقع وتلتصق بالارض مثل عمران اسدي يكافح المرض والفقر في القصة التي تحمل نفس الاسم لعائب طعمة فرمان ، والمرأة التي تصارع الام الوضع في (مولود اخر) تلمس الكاتب . والعنسى الذي يقف في وجه الاقطاعي الذي قتل والده في قصة (يسقط الاقطاع) لصالح سلمان . و (حسان) الذي يصمد امام تعذيب رجال الامن في قصة (وراء الجدار) ، و (حسن) الذي يرمده التعذيب امانا بعدالة قضيتيه في قصة (من الانصار) لعبد الرزاق الشيخ علي . وقد نجد عند بعض كتاب الواقعة الجديدة في العراق انفصاما واضحا بين الشكل والمضمون يؤدي في الغالب

الى سقوط الشكل حيث يهتم هؤلاء الكتاب بالدموة والتبشير مما يبعدها عن الصدق انني لانيهم يعلبسون سمات غير ندية على سمات فتيمة غلبة تدفعها بالعوتفراحيه عني المستوى الادبي وباندعياوي علسى استوى الاجتماعي كقصتي (غضب المدينة) واشترطي حسن (لهدي عيسى الصقر) واقاصيص عبد الرزاق الشيخ عني (وراء الجدار) من الانصار ، المليل الطويل) وقصة (مزرعة الحقد) لعائب طعمة فرمان واقاصيص صالح سلمان (يسقط الاقطاع) لما الحياة ، ابتسام الى الابد) . يصور مهدي عيسى الصقر محاكمة لمتهمين سياسيين في قصة غضب المدينة « اراميل مطلقات » ذوو قتيل . اهل طغمة اصدى عليها بالشمع صمون كهل مزايون موسات يخرن - بلا خوف من رجال الشرطة محامون في ارديتهم السوداء يصفون في صجر لوكليهم يروون قصصا طريفة معقدة عربية عاجمة مبع مدينة يطحن اهلها الرعب وانعر والصجر . وفي هذا اليوم كان في اثناء كثير من الجواسيس يندسون بين اناس يستمعون السمع يتصيدون الهمة ويرصدون كل حركة بنظرات خبيثة فيها حقد لامبرو له حقد بامر الحكومة كانوا يحاولون النكر في الرساء ساذجة ، اغباء مساكين ونحن لا نحقد عليهم ابدا ، صدقتي لكن ما اعمل ؟ هم ابدى يطاردونك والميك في القصر هذه هي الماسة » (٤٣) .

والحديث بين يديه القاص لا على لسان البطل بل على لسانه هو . واليظل مجرد دمية تصفها الكاتب من الخارج ثم يحركها ليحقق اهداف الذي كب القصة من اجله . ونلاحظ السرد التقريري البعيد عن الفن القصصي في قصة غالب طعمة فرمان (مزرعة الحقد) حيث يقول وكأنه يكتب مقالا سياسيا « ان هناك ملايين مسن اناس البسطاء يؤمنون مثلي بالسلام لانه شيء طبيعي كحيتهم ويكرهون الحرب مثل ما يكرهون القسوة والظلم والشذوذ فرفعت رأسي نحو الباب الحديدي الضيق فرايت طلائع النور تكافح شديدا ظلمة الغرفة فتتسلل من وراء القضبان كأرواح شفاقة فهرجت الى الباب ولححت من بعيد ضوء اشمس فوقفت اصرح بانفصال وحدة : »

ابتها العين الثاقبة ، يا معين الكراهية لكل ظلمة . انا هنا لانني معرم بك محب لك ممثلة في كل شيء انني لاومن بشيئين امانا لا نهاية له :

اشراقك كل صباح كل يوم وانتصر الحقيقة (٤٤) . ولا يستطيع الاراء السياسية مهما كان شأنها ولا الوعي الاجتماعي بها ان تعدل الموهبة الفنية فتقوم مقامه وتوحد ادب رفيا ولا يكفي الاحساس بقسوة المجمع ولا الاهتمام بالام اساس ان يخلق قصصا قصيرة جيدة (٤٥) .

وظهر الى جانب الانجساء الواقعي في القصة

العراقية القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية اتجهاء رومانسي كما في مجموعتي كارتنيك جورج (سهاد البرية ، صومع عذراء) ومجموعة محمد بسيم الذويب (أنام) ومجموعة (صرعي) لمحمود محمد الحبيب ومجموعة (الهياكل) لمهدي السمرائي ومجموعة (دموع الماس) عباس الجابري ومجموعة (ولاء أبو سناء) لعبد اللطيف الربيعي ومجموعة (الام وامان) لجعفر الشيخ علي ومجموعة (دماء ودموع) لغتاة بغداد. وهي رومانسية مشوبة بواقعية ال تستكمل جوانبها المختلفة . وتلمس في قصص هذه الفئة هوة بين واقع الشخصية واحلامها ، بعضها الواقع المؤلم وبحزنها مانيه من قيود وعادات وتقاليده تقف حائلا امام سعادتها واطلاقها للهروب من عالمها هذا الى عالم الاحلام حيث تكسر فيه القيود ويحطم العوائق ولكنها ما تلبث ان تكتشف الهوة اسحقية بين الواقع والحلم فتضطري على نفسها وتحتار الامه ويدفعها حيزها من مقارعة الحياة الى الامراق في الالام والاحزان واجترارها وكابوسها تنفذ بها كما في قصتي (احلام الشباب) و (هرام نسي الريف) لعبد اللطيف الدليشي اذ ما يلبث حلم الحب السعيد الذي يعيش فيه (اياد) ان يتبدد عندما يمنحها - حبيبته - والدها من مقابلته ويزوجها من رجل غني فلم يجد اياد غير الانتحار ميلا . في القصة الاولى . كما تنفتح احلام - البطل - السيدة عندما يعلم بانها مريض بالسل ويعيش في محراب المة حتى يموت فيهي القصة الثانية . ولا نجد المة التي خضعت منها صليها خطيها ملوي الا في مجموعها وذكرياتها في قصة (قلب ميت) لمؤاد ميخائيل . ويهم الحدا من وجهه سفها بالامه بعد ان قصت حبيبته بمرض السل في قصة التامل احزن لشاكر السعيد والشاعر تفتي بالام حبه وهو يوالي ارسال انطباعات الى حبيبته النجاة في قصة (رسالة شاعر) لكارتنيك جورج ، ويرمي لعاشق نفسه تحت عجلات سيارة حبيبته وهو ضئش سعيد في قصة (ذات اسبارة الحمراء) بنفس الكاتب وتنطوي الفتاة المتبناة على نفسها تجتر حيا يائسا لا تعترف به لتبتيها الا على فراش الموت في قصة (قلبي لغيره) لمحمد بسيم الذويب . وتعزى الاخت في الحزن عندما تمسق منها اختها خفيها في (اختي الصغرى) بنفس الكاتب ويموت الشاعر حيا ووجدا بعد هجر حبيبته له في قصة (رسالة شاعر) ويعيش الشاب مع ذكرياته بعد ان تمنع حبيبته من الزواج به حرصا على سمعة عائلتها في قصة (القلب الازرق) لمحمود محمد الحبيب .

ومنه من يتخذ من القصة وسيلة لتعبير عن الذات تكشف نفسه وفورته ومطالبته بالحرية والتحرر من القيود كشما حريا او كليا ليعقب ثورته تلك بالشكوى وانشاؤم والام . ومما يزيد المشاعر الذاتية عنده وسطرة التامل والاجترار . وقد يجد في شغائه عيما وبلا رغم محاولته انهروب من انزاع تلك احياة . مثل

قصة (رسالة شاعر) لكارتنيك جورج و (رسالة شاعر) لمحمود الحبيب و (محد كاذب ، بشية) لمهدي السمرائي و (احلام) لعباس الجابري .

ويدور محور القصة في الدسب حول احداث غريبة تعتمد على المصادفات المدهشة والهايات المعاجزة من غير خضوع لتحطط معين وانما تجري في حرية واسترسال ، تسوق فكرة معينة او تمكس حالة نفسية وتنتلون مضمونا حرا تماما كاشكل الحر يتزوج الاب حبيبة ابنة في قصة (غرام الشبيوحة) وتعزل الزوجة زوجها اثر خلاف بسيط في (صريح المادة) لجعفر الشيخ علي ، ويعزل العاشق المدحود فتاة تشبه حبيبته في قصة (لحظة لقاء) ويقتل الزوج زوجته وباتنه ظنا منه انهن فاجرات في (ضحية اجهل) لعبد اللطيف الربيعي ويحب الشاب امه التي تحترف الرقص ويصو الى الزواج منها دون ان يعرف انها امه في قصة (رجلا وامرأة) وسفاؤل الطاب جليسته في السينم ويحافاته زميل له قد تكرر بشباب الناء في قصة (اغريد) لكارتنيك جورج . ويفتصب الرجل ربيبته فتتحرر ويصاب بلوثة في عمله في قصة (نهاية اب) لمحمد بسيم ذويب .

كما تلمس اطابع المحلبي امرائي في آثار الرومانسيين امراميين المتأخرين وتتحسن الفرد لعوامي المدفع يكل الامه وآماله وعقده التي ولدهت قيود المحتج اشغلة التي سحنت تحت عجلانها فيهرب من وائمة التي ظالم المحيال ينشد الحرية له ولوطنه من عده اليهود فلم يجد غير الاحلام لطحا اليها ويدنا يصورها الحنون ليستيقظ ثانية وعلى حين غرة من حبه اللديد ليجد نفسه معلقا بين الارض والسماء يحشى السقوط والانحطاق لانه يسجز عن التوفيق بين اقدرة والامل اللذين يتعارضان اشد التعارض فيشقى بهذا التعارض .

فهي قصة مهدي السمرائي (نهاية قصة) يقل الروح زوجة وصديقه انتقاما لشرقه . ويتزوج الشاب ابنة عمه ويترك من يحب في قصة (دموع الماس) لعاس الجابري ويقتل الاب اريفي استه لانه رآها تكلم شابا حضري تبادل الحب في (ثورة في الريف) لمحمود محمد الحبيب ، ويعيش العاشق للذكرياته وهو حاقند على محتمة تاره له . وتلدس زوجة الاب السم لابن زوجها حفدا عليه لانها محرومة من الابناء ويموت الاب حريا وكندا في قصة (نبوة تحققت لمحمد بسيم ذويب . وسفاؤل معاون المدير في مدرسة ، الغنيات في الوقت الذي يمنع فتان المدرسة من معاكستهن ويهاقهم اشد اعقوبات في قصة (معاون المدير) لكارتنيك جورج . ويشقى الانسان في اناصيص كتاب الرومانسية العراقيين شقاء لا مفر منه الا باحد امرين اما ان يفر الفرد من طبيعته ويتخلص من اماله ووعباته او تغير

الاشياء من طبايعها بحيث يستجيب بشك الامال والريعات ولما كان كلا الأمرين صبرا فان هذا الشقاء يصبح ضرورة فيتخذ الكلمات العجمة الرنانة وسيلة للشكوى والابتن أو التمرد كما تلمس الخطابة في حديث الشحوص مع غيرها أو في حديثها مع نفسها مما يبعدها عن نطاق الحياة العامة ، فتخاطب المسولة رجل غني في قصة (بدلة العبد) لمحمد بسيم ذويب قائلة « اليس المال الذي تتمتع به هو من نصيب انتماء أمثالي ومصرى قوتنا الذي احتكرته لمتعته عن أفراد الشعب الجياع... » فان كنت قد ورثته عن أبيك فهل تعلم كيف جمعه أبوك فكلسه في خزانته الخاصة أو في ألبوك... ما الخدمة التي قدمها أبوك أو قدمها أنت لهذا الشعب الذي تسلمي على أبنائه(٤٥)

ويخاطب الشباب الوطني اضابط الاجنبي مانلا (ليس لدي شيء ولكن اصنعوا انكم مهما فعلتم ومهما ظلمتم ومصرعهم فان الحق لا يبد وأن ينتصر... وان الاستقلال لا يبد وأن نعلن في هذه البلاد وانكم اذ تصلمون النفوس تفنون حيارى صحران ادم الحرية فهي لا تموت ولا يعدم » (٤٦) في قصة (صوت من مراکش) لشاكسر سعد .

اما شخوصهم فهي مسطحة لا انماذ . لها عمومية مجردة من المسحة الانسانية المادية أو النفسية وكأنها متشعب يملأ عليه الكتاب الحدث أو الفكرة أو دمية يشد خيوطها سد عصبية متوترة وكأنها من عالم بخلاف كل الاختلاف من العالم الذي تحده وتعيشه . وهذا التمزق الذي يعيشه كتاب الجيل الثاني ليس تمزقا مفاجئا بل يمكننا أن نشعر له على ظهور منذ بدء ظهور القصة العراقية عند محمود السيد وطفلي يكر صديقي سليم بطي عني ان هذا التمزق قد أنبعث في نفس الاديب العراقي بصورة اشد اندفاعا بعد اسحار الثانية بما تركت في ابصارهم من آلام . والدماء التي سالت في العراق خلال (الوثبات) المعيدة التي قام بها الشعب العراقي في الاربعينيات والحماسيات للنخلص من حكمائه وماساة فلسطين التي كانت دائما مهد من دوافع التمزق لانها كانت صدمه فادحة طاش في اعصابها العمل والضمير والقلب العراقي . فبرز كتاب (الفسق والضياح) بعد الحرب الثانية نتيجة هذه الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية ونتيجة صراع حاد بين قيم قديمة ومطبات جديدة أصبها الحصار الأوروبية فنتج من ذلك التمزق الذي قاد الى التمرد والفردية والاحتكام الى الذات في جميع القضايا ورؤية العالم من خلال الذات نفسه الى أن أنتهت بهم هذه الفردية الى الضياع والازواء فالصفت فافرقوا وجدانهم المزهف تحت سياط الرقبة المستعمرة في جسد بض أو كأس خمر ومبروا عن ارهاصاتهم وتمردتهم من طريق تداعي الافكار والتولوج الداخلي يحدث (سثار) نفسه في قصة (الجدار الاسم)

ونقول « هبط الوحي من جديد - من أبي اعشاشيش - قاه قاه قاه ، ولك راح أموت من الضحك ، موت اشتعلت صفحة ابوك سثار . الضحكة الضحكة (ضحكة . ها ها ها هو هو هو ، هي هي هي واليوم غير الامس والامس غير اليوم بالطبع ومن يعرف الفد ؟ وما سيأتي العد ؟ انا شاعر كبير . انا انا سبار بن صالح جريزة ومن غيري انا شاعر مجيد » (اضحكة البين تغريدا على الغن) ها ها ها هه وسدول الساعة البطيء ذهبها اطويل المسلط فوق اسلمة الوقور تابوت الزمن ها ها ها ماذا لو سقط الزمن جميعه على ام اسلمة وتبعثر على الارض ؟ قاه قاه قاه واسل ابو اسما ، واسس يروح ويحي الياس الياس نعال حد احسب (ويدس سلمان في جيوبه الممشة بالزه مشور الحيار . انتهت امتهنا والحمد لله . وعبد الله يريق ثعالة الكأس فوق راسه لتفوية جلدور الشعر لا بأس لا بأس... » (٤٧) وقد رفض كتاب هذا الاتجاه الحاد كاساس لبناء القصة وانجسوا نحو خلق حركة درامية تربط العالم الخارجي بمشاعر الشخصية وتلونها بها وتكده على عنصر التصوير واهم مميزات المونولوج الداخلي أو الداعي في الافكار ورفض الموضوع في طريقة المعالجة الى التريب الزمني السري . وفصلوا عليها تحديد المدى الزمني للقصة بحث لا تريد في بعض الاحيان عن لحظة نفسية يرتد خلالها ارتدادا خاليا عن طريق استدامي والمونولوج الى الوراثة فيوتقون بين اعقل على ما حق عليه بين الزمن اواقمي توليقا بقدمون فيه وهي الاساس في لحظة من لحظاته النفسية والمونولوج الداخلي حديث شخصية معينة ، العرض منه ان ينفلا مباشرة الى الحياة الداخلية لتلك الشخصيات من دون تدخل الكتاب ذاته شارحا أو معلقا وهو حديث سابق لكل تنظيم منطقي ذلك لانه يعبر عن الغاير في مرحلته الأولى لحظة وروده الى الدهن (٤٨) ويعيش - بطل - قصه (خيوط المنكوت) لمحمد ووزنا مجي والذي لا يفيق من السكر مع ذاته ويجتر أفكاره والامة أوقا سكران اسكران تغر السناميدا هو ، وهي والآخرين وانزلة السوداء رنزة الزمن تختصر اعمارهم يوما بعد يوم ، آه آه كن حياته مجرد خيوط ، خيوط عنكبوت يظل ينسجها لعله ماذا ؟ يرتفع يرتفع الى أين ؟ أين حيث تسطع الشمس ، ثم تهمل الرياح فتتمزق خيوط المنكوت والشمس وحياته آه المستنقع ، المستنقع بقايا المطر تتراكم يرك زرقاء ذاكرة والوحل الادكن يلوح في كل مكان وحس امرأة حياتي الصورة المرحلة لحيات ، حياتنا والايام تمضي واهنة فاحلة من المعاني التي تملأ حياة الناس الآخرين العرة الممتعة ، الكتب تتناثر على المنضدة والحيرة العظيمة وامرأغ والتدهة ٤٩ ، ويشير نتاج كل كاتب من هؤلاء الكتاب عن غيره من حيث الشكل والمضمون ، وحاجت افلامهم احداثا من تجارب الحياة اليومية لتصوغ من مفايراتها نسا قصصيا وعمرت عن ذاتينهم وامزجتهم ووعيهم للاحداث التي يعيشونها وتوصلوا الى خلق الصور وتحويل الشخوص

عن طريق الموبولوج الداخلي وتداعي الأفكار . واقاصيص هذا الاتجاه ليست الا تطوراً انطلقاً للاتجاه الرومانسي . وكانت نكبة فلسطين تحرية عميقة الجذور في نفس الانسان العراقي عاشها بكل جرياتها وعذاتها بكل ازمتها فلا عجب ان تنعكس في الادب العراقي . ويقدر ما كان تأثيرها كبيراً في انشعر جاء تأثيرها صعباً في القصة : كتب في مائة فلسطين عدد محدود من القاصص العراقيين صوروا في اقاصيصهم المطرودين من ارضهم واللاجئين ووصفوا شقاءهم وبؤسهم واحزانهم . مثل قصة حامد غسان الراوي (للميرة والاس) وقصة (دمنة محمود) وقصة (ضحايا وشهود) سعيد المجيد لطفي وقصة (اشباح بلا ظلال) لنزار سليم ولم يهتم القاص العراقي كثيراً بالمسألة الفلسطينية في الخمسينيات من هذا القرن . هذا قصص قليلة مبشرة هنا وهناك في بطون الصحف والمجلات والمجموعات القصصية وجميعها تغلب عليها النزعة العاطفية واليهودية وتعتقد الاحساس الفني الاصيل فقد صور هؤلاء الكتاب في اقاصيصهم المطرودين من ارضهم واللاجئين وصوروا اشقائهم وبؤسهم واحزانهم مما ادى الى طغيان العنصر الحساسى والعاطفي والذمائي على عنصر الفني وفي مجال الشخصيات اعتمد القاصصيون على رسم المشردين والبانسين مبتدئين في صورة لابة مقنعة مسطحة لا ابعاد لها وقد تحولت هذه القصص الى مقالات حماسية او ريبورتاجات صحفية . وضيقوا من الدلالة الرحيبة للمساءة وتكثروا في حيلاتها القومية ولم ينفوا الا عارين عند دلائلها الانسانية ولا شك ان النكبة في فلسطين مأساة انسانية الى جانب مطهرها القومي . فقد قصصنا مجموعة حماد غسان الراوي (ازاحة اسد) قصصاً تمثل نفسية العربي المهرب من الواقع الى الخيال الذي يمكن ان نكفه الانسان كيما يريد . فقد خلق الراوي مجتمعات واناساً حتماً يشتهي من عبيده واخلاص وخلق احرايا سرية تدافع عن العرب وجنسهم وخلق حكاماً يؤمنون بكلام المتهمين السياسيين فينتقمون اى منظماتهم بيسر (٥٠) وسهولة لانهم يدافعون عن العروبة ويعملون في سبيل استرداد فلسطين كما في اقصوصة (هل انا مجرم) مثلاً .

ولا تتعدى قصة (ضحايا وشهود) سعيد المجيد لطفي من كونها ريبورتاجاً صحفياً عن مذبحه دير ياسين . وتصور اقصوصة (دمنة محمود) لاحقاً فلسطينياً يعمل خادماً عند أسرة عراقية يأمل في العودة الى بانيها . اما اقصوصة نزار سليم (اشباح وظلال) وهي افضل قصص عراقية ضمن هذا الاتجاه في تلك الفترة - فتتمثل فريقاً من اللاجئين يبتون رسائلهم الى ذويهم المشتتين في ارجاء الوطن العربي ويعرض الكاتب صوراً قائمة من حياة اولئك البائسين ويسحر من موقف الدول العربية - آنذاك - تجاه المسألة . صور الكاتب في القصة نوازغ نفسية متفرقة في وقفة الفتاة الفلسطينية امام المذبح تتوافر بضررها رؤى كثيرة تحمل كلها طابع الفجيعة .

وقد استطاع هؤلاء الكتاب ان يعبروا تعبيراً صريحاً ومباشراً عما يريدون الجهر به . وهو تصوير اثر اسكبة على الشعب الفلسطيني خاصة والشعب العربي عامة . (٥١) والى جانب هذه الاتجاهات برز اتجاه آخر يمكن ان نسميه بالاتجاه الرمزي بعد الحرب العالمية الثانية - وهو يعتمد في جذوره الى ما قبل الحرب الثانية فقد ظهر في بعض اقاصيص دنون ايوب قصة (مصرع العقل) التي يستعير لها جواً يشبه جو العذلية وليلة . وتتخذ لاحداثها مكاناً بعيداً وشخصاً لا يمكن ان يوجدوا في بلد كالعراق ويبدأ الاقصوصة بقوله « وبعد فان مثل حوادث هذه الاقصوصة لا يمكن ان تقع في البلاد العربية لان العرب لا يعبدون الاصنام واذا وجد بينهم من يدعي الالهة احتقروه واذا صاح صوت يشبه صوت - كما لا صاحب - هزأ به » وهذا ما فعله في اقاصيص المجموعة الاخرى (غريب في القطيع ومساومة وعاشق) .

كما استعار عبد الحق فاضل جو الاساطير بقصصه (الرائد ، اليك ، الانقاذ) من مجموعته (حائرون) . واستعار القاصصون العراقيون بعد الحرب اثنائية جواً غير واقعي تحرك فيه شخصهم كأجواء الف ليلة في قصة (لي مري اجن) لجعفر الحلي التي تنبع بالسحر والبحور والدرائش وامعريت الذي يصبح لبيك بيبك . وبطل القصة شاب حطه اجن في ليلة عرسه وزوجوه بعروس منهم وجملوه يعيش في عالمهم .

وقد اهتم الكاتب فيها بالحديث عن بغائض الحياة وسحاول ان يرسم مثلاً اعلى للحياة في السياسة وفي العمل وفي الحب وفي القضاء وفي العدل وكانه بعينه يحدثنا عن مدينة فاسية يصورها في (مري اجن) (٥٢) .

او يستعير الكاتب جواً انساني كجو كليل ودعنة كما فعل صلاح الناهي في قصته (يحبور الصحفي) و (ويحبور في البرلمان) بتدني الاولى الوسائل التي يتوصل بها الصحفيون لتحقيق اهدافهم . وهذا رأي الكاتب - (يحبور) الى ان يصبح خدينا ملك الغاب قرشحه في المجتمع الحيواني حتى يكسب ثقة ملك الغاب . وفي قصته الثانية والتي يكمل فيها القصة الاولى - يرتقي (يحبور) الى ان يصبح خدينا ملك الفيلاب فيرشحه - الملك - عضواً في البرلمان ، وفي البرلمان يشق صفوف الشعب ويحقق العداء بين افراده حتى تشعل الحرب بينهم ويتنصر اعداء (يحبور) ويحزون به في السجن ولم تعد لوسائله وخدماته التي يعرضها عليهم - على اعدائه - ونجد مثل هذا الجو في قصة (حمزة السلام) لعبد الرزاق الشيخ علي وقصة (انشودة ودماء) لمحمود سعيد وقصة (شجن طائر) لمبداه نياز .

وقد يستعير الكاتب جواً غير واقعي تحرك فيه شخصه ومع ذلك فالقصة لا تمت بصلة الى الادب الرمزي لان الشخص فيهما مستحيل الى شخصيات

ولا نستطيع اعتبار مثل هذه الاناخيص اناخيص رمزية لانها مشوبة بواقعية ومتأثرة بها بل هي مزيج من الرمزية والواقعية او (واقعية رمزية) اذا صبح هذا التفسير ولم يطغ الرمزية في القصة العراقية كما طغت الواقعية والواقعية الجديدة بل مارسها بعض القصصيين على نطاق محدود . بعد هذا العرض للقصة العراقية انقصرة بعد احرب العالمية الثانية من حيث الشكل ومن حيث المضمون ومعرفه الاتجاهات القصصية الجديدة ولاشكال القصصية الحديثة في القصص العراقية نقول ان اهم سماتها التي تميزها عن الفن انقصي في الافطار العربية الاخرى انها تمثل اسئمة العراقية بكل ما فيها من اجواء وعواطف وظروف اجتماعية وسياسية وانها تمثل التناقض الحيائي الذي كان موجودا في العراق في فترة الخمسينات من هسدا القرن .

انسانية شكلا وموصوعا بنما الشخوص الرمزية محرد رموز او قطع شطرنج تتحرك على الرقعة لتلعب دورا حاضا في الحركة التي تصورها تلك الحكاية او الاسطورة مثل قصة (المتنبي) لخالده وبعصه (الرائد) بعدالحق فاضل انتى استعار لها جوا عربيا قديما حيث يحاول (ارائد) ان يهدي قومه التانهين الى الطريق الذي يوصلهم الى هدهبهم ولكنهم لايلتفتون اليه ويشغلون عنه (عارتمهم) الجاهل الذي يقودهم الى الهلاك . ومثل هذه انقصة (قاضي الواقواق) لصبه الحق فاضل ايضا والتي يتغلنا فيها الى جو من اجواء ايف ليلة وليلة بحكم انقاضي حكما مطفا ويعبر احكام اقراق - القانون الذي يحكم بموجبه - حسب اهوائه وورغبته ، ويستولي على كل شيء يصادفه في اطريق ويبل امجابه وكان الكاتب يريد اقفاء الضوء على قساد نظام الحكم في العراق في العهد المباد .

هوامش

- (١) انظر (اللائع وانكبات) لعمود السيد ، (الصفايا ، بسج بابل ، الكادحون) لدون ايوب ، (المهاوي ، القشيري فيحقة ، نجم البقال) ليوسف رجب ، (اصباء الزمن) لصبالحجيد لطفي (الحصاد الاول) انور شاذول ، (آحرار وعيد) لشالوم درويش وغيرهم .
- (٢) انظر المجموعات القصصية التالية - (ميون الليل) لقزاد ميخائيل ، (نفوس جديدة) لشماكر العبد ، (امال والام) لغاضل جاسم الصغار ، (احلام واعام) لسليم مبارك وغيرهم .
- (٣) انظر المجموعات القصصية التالية ب - (ميون الليل) لقزاد كما تليح الشاة ، (لصالح الدين النساقي بن مجموعتسيه (اقاصيص شتي وثنية الاقاصيص) ، والمجموعات التالية - (دموع المني) عباس العديري ، (الهياكل) مهدي السامرائي (دماء ودموع) ، فتاة بغداد (طبرى بابل) هيدالرزاق الظاهر وغيرهم .
- (٤) يقول عباس محمود العقاد في مقال له بعنوان (فن القصصة القصيرة) ، ان القصصة القصيرة تتألف الرواية لان حيث عدد الصفحات او عدد السطور ولا من حيث الانساب واجاز ولا من حيث الصاية بالاسلوب وقلة العناية بذلك ولا من حيث خطر الموضوع وتناخته بن في الموضوع وطريقة التناول ، فليس المشروط في القصصة القصيرة دقة العناية برسم الشخصيات ولا التعرض لرسمها ولو بالخطوط العريضة واللائع العامة، لان موضوع القصصة القصيرة قد يتناول مملا واحدا من امال الشخصية ، او يدوم على يوم واحد من ايامها المتوالت او النادرة وليس من للشروط فيها ان تطبق فكرة عادية وتطبق لنا مذهبا نفسيا او اجتماعيا ولو في نطاق محدود ولا تشترط الحكمة بالحكمة في القصصة القصيرة لانها قد تكون نخططا مرسلان من قبيل ثثرة المجالي العابرة ، وتقول (اريث هوارتون) : ان الموقف هو الموضوع الغالب على القصصة القصيرة العصرية
- (٥) وان رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الرواية - مجلة الشهور ، العدد الرابع عشر عام ١٩٥٩ م .
- (٦) اهم بارق بين القصصة القصيرة والرواية هو الموضوع حيث تكون الموقف هو الموضوع الغالب على الفن القصير ويكون رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الفن الطويل ويمتد الموقف في القصصة القصيرة على وحدة تمثل في موجة واحدة من الاضلاع اي انه يعتمد على التركيز ولعل من اهم سماته الابعاد اما رسم الشخصية الروائية فيعتمد على سلسلة الوجات وعديد من الوجات ويعد الروائي متمما لتطور هذه الشخصية وتناولها من المنبع الى المصب ولل استطاعته ان يلقى عليها وعلى كثير من احداثها اصواء مختلفة من زوايا مختلفة . (التطور الفني لشكل القصصة القصيرة السورية) سيم اليافي مجلة القصصة ١٩٦٠
- (٧) انظر - (اقاصيص شتي) لصالح الدين الناهي .
- (٨) يقول تشارلتن لان ماسيه بالحكمة القصصية ماهو الا عملية اختيار وتقديم وتأخير فالقصص الذي لايفتار بحيث يجرى السباق والتتابع موقعا بالفرض المقصود ، تفقد قصته حكمتها وبالتالي لاتمد قصة فنية - فنون الادب ، ت ذكي تجيب محمود ص١٤٧ .
- (٩) انظر - قصتي (زعيم - الالهة الصفرى) لدون ايوب ، - (ترند) لشالوم درويش (نصلي في المني) لصالح الدين الناهي
- (١٠) انظر الاقاصيص التالية - (القصص المجهول - خبة امل) لصالح الدين الناهي (حصاد القموع - الامور المجهول كاتب واردة ، - خيبة امل - شجار) لادمون مصري .
- (١١) انظر الاقاصيص التالية - (صاحب الشخصية) - دماء - مجلدات) لدون ايوب في مجموعاته على التوالي (عظمة فارغة - قنوب قنباي - قصص من فيشا) ، - اين تصنع المروف مشكلة الحايك) لجعفر الخليلي في مجموعته (بمس

- (١) انظر (اللائع وانكبات) لعمود السيد ، (الصفايا ، بسج بابل ، الكادحون) لدون ايوب ، (المهاوي ، القشيري فيحقة ، نجم البقال) ليوسف رجب ، (اصباء الزمن) لصبالحجيد لطفي (الحصاد الاول) انور شاذول ، (آحرار وعيد) لشالوم درويش وغيرهم .
- (٢) انظر المجموعات القصصية التالية - (ميون الليل) لقزاد ميخائيل ، (نفوس جديدة) لشماكر العبد ، (امال والام) لغاضل جاسم الصغار ، (احلام واعام) لسليم مبارك وغيرهم .
- (٣) انظر المجموعات القصصية التالية ب - (ميون الليل) لقزاد كما تليح الشاة ، (لصالح الدين النساقي بن مجموعتسيه (اقاصيص شتي وثنية الاقاصيص) ، والمجموعات التالية - (دموع المني) عباس العديري ، (الهياكل) مهدي السامرائي (دماء ودموع) ، فتاة بغداد (طبرى بابل) هيدالرزاق الظاهر وغيرهم .
- (٤) يقول عباس محمود العقاد في مقال له بعنوان (فن القصصة القصيرة) ، ان القصصة القصيرة تتألف الرواية لان حيث عدد الصفحات او عدد السطور ولا من حيث الانساب واجاز ولا من حيث الصاية بالاسلوب وقلة العناية بذلك ولا من حيث خطر الموضوع وتناخته بن في الموضوع وطريقة التناول ، فليس المشروط في القصصة القصيرة دقة العناية برسم الشخصيات ولا التعرض لرسمها ولو بالخطوط العريضة واللائع العامة، لان موضوع القصصة القصيرة قد يتناول مملا واحدا من امال الشخصية ، او يدوم على يوم واحد من ايامها المتوالت او النادرة وليس من للشروط فيها ان تطبق فكرة عادية وتطبق لنا مذهبا نفسيا او اجتماعيا ولو في نطاق محدود ولا تشترط الحكمة بالحكمة في القصصة القصيرة لانها قد تكون نخططا مرسلان من قبيل ثثرة المجالي العابرة ، وتقول (اريث هوارتون) : ان الموقف هو الموضوع الغالب على القصصة القصيرة العصرية

الثاني () - (ثلاثيات تماما - الساق اللعينة - شعابا وشهود)
لعمد المجيد لطفى .

(١٧) انظر الاقاصيص التالية - (زواج بالاكراه - ابو علي -
الحجبة) لجعفر الخليلي (تصلي في القهى) لصلاح الدين
الناهي . (فيما مضى) لعمد المجيد لطفى .

(١٨) انظر الاقاصيص التالية - (الكلام الابل الى البطيخ - هي
الثقافة ام البيئة) لجعفر الخليلي (كس صغير ومطر - شخص
تأله) لناجي جابر ، واقاصيص محمود النوري في مجموعته
(آخر الاسوع)

(١٩) انظر الاقاصيص المذكورة اعلاه .

(٢٠) انظر الاقاصيص التالية - (مكراله - همام - هم طويل)
لديون ايوب في معانيه على التوالي (قلوب كفاى - صور
شنى - قصص من فينا) - (القصص الضالغ - بظافرة
صايدة وقصة - باقوته الفرات) لانور شاولى من مجموعته
(في زحام المدينة) (كابوس - القصوة بتره - اليتميم والتصد
- اليتميم الصنري) لصلاح الدين الناهي

(٢١) انظر الاقاصيص ادمون صيري (حصاد النموع - شجار - خيبة
امل - الامور المخوض) .

(٢٢) انظر المجموعات التالية - اولاد الخليلي - من فوق الرابية)
لجعفر الخليلي . (آخر الاسوع وقصص اخرى) لمحمود
النوري ، (الحصان الاخضر) لناجي جابر وعبدالله جواد
وعبدالله حسن وغيرهم

(٢٣) Wharrior E. The writing of Fiction (London) 1925.

(٢٤) ليون ايدل (القصة السابكولوجية) ت محمود المسمرقة
ص ١٤ .

(٢٥) الموضوع : هو المعنى الذي يزيد على المجموع الكلي لاجزاء
القصة المتفرقة والمتحدة ، هي الثقافة احزاب خيوط القصة
ثم احكامها ، العبكة ، هي الهيكل المنظم للعمل الادبي .

(٢٦) يقول عباس محمود العقاد شيئا لا يمكن ان نخلو منها القصة
الصغيرة ، الا ان هو الموقف الثاني هو الافتراح ولد يجمعها
شيء واحد تم به اركان القصة الصغيرة بان تمثل لنا الموقف
المطوب بما توحيه من القتراح يخلق خيال القارئ وينتج له
مائه من التخطب والاستفراد موقف لا يلزم فيه الحادث ولا
رسم الشخصية ولا جانب الصب ولا جانب الهول ولا جانب
الفوضى ولكن يلزم فيه ان يقرح على القارئ على ان يوحيه
ويومر اليه ويستوي بعد ذلك ان يكون الافتراح والخصما
والمقصود وان يكون ايما مستفيدا من بين السطور (مجلة
الشهر - العدد الرابع عشر - ١٩٥٩ .

(٢٧) ولتفرض ان اديبا علفرا يريد ان يفرغ فنه في قصة ، انه ان
كل حكيما لم يكيف الفكره طبقا لحوادث قصته بل يجب
ان يستقر قبل كل شيء وفي غاية فائقة على (اثر) عين
فريد او نادر يرمي الى اظهاره ثم يؤلف الحوادث المناسبة
بعد ذلك وعندئذ يسبق هذه الحوادث على احسن وجه يراه
كعبلا بالقهار (الاثر) الذي استقر عليه من اول الامر فاذا كانت
عبرة الاستغلال لنفسها كقصة على ابرار ذلك الاثر فقد اخفق
المؤلف اذا في اولي خطواته فما ينبغي خلال النقطه المقررة) -
دواست في الادب الامريكي تاليف راي وست تليف احمد
فاسم جودة ص ١٢٧ .

(٢٨) انظر المجموعات التالية - عظمة فارغة - قلوب كفاى) لديون
ايوب ، (بعض الناس) لشالوم درويش (اولاد الخليلي -
هؤلاء الناس) لجعفر الخليلي (تشيد الارض) لعمد المجيد لطفى
(حصاد الشوك - عباس افندي) لعبدالرزاق الشبيخ علي ،
(مجرمون طيبون - فطس المدينة) لمهدي عيسى الصنقر
وغيرهم .

(٢٩) انظر اقاصيص - شاكى خصباء وصلاح الدين الناهي وصلاح
خلوصي وانور شاولى وغالب طعة ورمضان وديون ايوب في
مجموعته (صور شتى - وقصص من فينا) .

(٣٠) انظر مجموعات كل من - عبدالحق فاضل ، محمد نسيم ثوب
عبدالله تيازي ، صلاح الدين الناهي ، صلاح خلوصي

(٣١) انظر مجموعات كل من (عبدالمك نوري - فؤاد الكركلي - فاسم
الرباع ، مهدي عيسى الصنقر ، غائب طعمة فرمان ، شالوم
درويش ، عبدالرزاق الشبيخ علي وغيرهم .

(٣٢) انظر المجموعات التالية - (تشيد الارض) لعمد المجيد لطفى
(اقوجه الآخر) لفؤاد الكركلي ، (اشياء تافهة) لزار سليم
(دمي واخلاق) لسافرة جميل ، واقاصيص (عبيد الزمن -
بشر وارث وزمن - بشر واكثر مينة - طائر الجنوب -
احزان العارة خيوط الصنكرت محمد روزناسي) (بعد
الخطبة - الماء الطيب - اللطام الطيور) لفاسم الرباع .

(٣٣) عبر الموت من هذا الشوك قاتلا (الماهي والمستقبل وما كان
وما يمكن ان يكون يشيران الى غاية واحدة هي الحاضر دوما)
(القصة السابكولوجية) ليون ايدل ت محمود المسمرقة ص ٢١٨
وتقول فرجينيا وولف ان احاسيس الانسان خليط مزيج تكون
من مؤثرات متنوعة لاحصر لها تنبع عن الملاحظة والكلمات دائما
عاجزة لا تلتق المعنى العام جدا ، ولهذا فانها قد تبتسأ على
ان تشير الى هذه المؤثرات دون ان تكون قادرة ادا على تعريفها
وتعريفها تماما ... فتسجل الفرات وهي تساقط على القن
بالظام الذي تساقطت فيه ولتستيعع معها بدا متفككا متفرا في
المظهر والشكل الذي يولر في الوعي كل مؤثر سواء كان منظرا
ام حادا) - القصة السابكولوجية ص ٢٨٧ .

(٣٤) ليون ايدل ، القصد السابق ص ١١٦ - ١١٧

(٣٥) قال انور المداوي (يرى ان تكون عملية السرد في القصة دافقة
الفصحى على ان تكون بسيطة بحيث لا يصعب فهم تعبير معين
على رجل الشارع واصناف المتعلمين ، اما الحوار الذي يدور
بين الشخصيات فيجب ان يكون نفس اللغة التي تتفق بها
الشخصيات في الواقع او بلغة حاشا اليومية ولما من وراء
ذلك هدف مزدوج وهو ان تضمن سلامة الفهم الفني لعملية
التصوير انمضسي من جهة وسلامة التحقيق الفني لقاهرة
التجائب الجمهوري مع مفهوم الادب من جهة اخرى . ان
اللغة الاسيلة للشخصية في الحوار القصصي تجعل في تباها
اكثر من دلالة ، منها دلالة المستوى النفسي ودلالة المستوى
النفلي ودلالة المستوى الاحصائي لهذه الشخصية بالاضافة
الى اننا نلتزم صدى الواقع التصبري للغة المنطوقة ومن
الطبعي ان يكون الادب صورة صادقة للجمهور القاري
ومحور هذا الصدى ان لتعاشي عند رسم الصورة تلك
الروث الفسلة في مفاصل التجربة وفي اشكال التصر ، وليس
معنى الدعوة الى البساطة التبريرة هو ان نهبط بالادب الى
مستوى رجل الشارع ، اننا نريد ان نصل بالادب الى رجل
الشارع لتفاهم معه لنظلمه على مشكلاته لنقدم اليه صورته
لانه في هذا العصر الواقعي الذي نعيش فيه هو الذي يفرس
علينا هذا الوصول) - من مقال بعنوان (لغة الاداء في القصة
والسرحية) مجلة الاداب عام ١٩٥٤ .

(٣٦) انظر - (احراء وميد) لشالوم درويش على سبيل للتشكيل
لا الحمر .

(٣٧) انظر المجموعات القصصية التالية - (الام) لمحمد نسيم ثوب
(نفوس جديدة) لشاكى السميد ، (صرعي) لمحمود محمد
العصب ، (غرام في الريف) لعبدالله العبدلي .

(٣٨) انظر المجموعات التالية - (صراع - عهد جديد) لشاكى
خصباء ، (النافذة المنوثة) لصلاح خلوصي (صور شتى -
قصص من فينا) لديون ايوب ، (حائلون) لعبدالحق فاضل ،

(اعياد) لعبدالله نيلزي

(٢٢) انظر المجموعات التالية - (دعاء ودموع) لفتاة بغداد - (وفاء اليونس) لعبدالله الربيعي (الحياة قصص - خمر وفد) لحنبل رشيد - (الأعمى) لثابريون حنا - (بور سعيد وقصص اخرى) لمحمود سعيد (آمال وآلام) لقاضل جاسم الصنار (وفاء بالاسنان) لجيد محمود (متاهلون في الأرض) لغري عبدالمجيد -

(٢٣) انظر المجموعات التالية - (شيد الأرض) لعبدالله بوري - (اشياء تافهة) لنوار سليم (ظلمة فارغة والنسب قصي) لسوب ايوب - (الفاضل محمد روزنامجي -

(٢٤) انظر الإقاصيص التالية - (مزارع عصري - عظمة السيد الفضل - زهرة في الرغام - صيد البشر لسنون ايوب - (البركة - من اين تؤكل الكتف) لجعفر الخليلي - (في الطريق - الانتظار) لعبدالمجيد قطبي (في الطريق - قافلة من الريف) لثالوم درويش -

(٢٥) انظر الإقاصيص التالية - (بوبي - لمن الخليفة - دكتور القرية - سبيل العيش - عهد جديد - الرمان - الاطلاق - المنزل رقم ٥/٤) لشاكر خصباك (تحدي النظم - كشوم - الاثرام القاسي) لخالد الكدة (حبه - حسن الفسختي - الحمار البيضاء - الدليل) لعبدالله ميازي -

(٢٦) محمد شعور (معاصرات في الادب وعلومه) ص٦٦

(٢٨) انبثقت روايت الكتاب العرب من مؤتمر هذه الادياء العرب في مصيف (بلودات) في سورية عام ١٩٥٤ -

(٣٩) الماء - الشرق - في مصر - النور - المطليحة - البيت -

الاشتراكي في سورية وكثير من الصحف في لبنان اعياد الاخبار

(٤٠) قصص محمد ابراهيم دكروب ، حسين مروه ، حنا مينه ، صلاح دهني ، عادل ابو شيب ، شوقي بغدادي ، حبيب كيالي ، وغيرهم

(٤١) انظر - محمد امين العالم (قصص واقعية من العالم العربي) و (الثقافة المصرية)

(٤٢) مهدي عيسى الصقر (غصن المدينة) ص٥

(٤٣) غالب طعمة لرمضان (حصيد الرحي) ص٨١

(٤٤) ليس من المتحسن ان تلف القصة عند هذا الحد بل ينبغي ان امد في اتجاهاتها وتوسع رقتها فالفن ليس وفاء على ميدان دون ميدان فهو واسعحة الحصة الرحبة ، وربما كان ذلك نتيجة لتصميم لفكرة من الفكر او للحب من الناظر محمد يوسف الحج (من القصة) ص١٣٦

(٤٥) محمد بسيم كويبا (اثم) ص ٢٥

(٤٦) شاكر السعيد (نفوس جديدة) ٨٧

(٤٧) عبدالملك بوري (شيد الأرض) ص١١٩ - ١١٥

(٤٨) ليون ايدل ، القصة السايكلوجية ص١١٦ - ١١٧

(٤٩) محمد روزنامجي (خيوط التفكيوت) مجلة الاديب ، العدد التاسع ، عام ١٩٥٤

(٥٠) دؤد سلوم ، الادب المعاصر في العراق ، ص٨٦

(٥١) انظر دراسات (الفن القصصي وحركة التحرر العربي) ، مجلة ادب الرافدين العدد الخامس ١٩٧٤

(٥٢) جيس بسيد ، بطرات في التيارات الادبية الحديثة في العراق ص٢٧

من منشورات وزارة الاعلام

يصدر قريباً :

الاغنية والسكين (شعر) بشرى البستاني

الترجل عن صهوة البراق (شعر)

ذو النون الاطرقجي

بتهوفن - ترجمة نجيب المانع

في الشعر والشعراء

ملاح عامّة في شعر ايليا ابو ماضي

لله ليس كثيراً ان يحكم بأن ايليا ابو ماضي عد كان اول من حدد القصيدة العربية المربسة بالمتن الذي يفهمه اليوم من التجديد ، حتى يستطيع الناقد الادبي ان يوضح به ميلاد فترة جديدة في الشعر العربي. والمظهر الاكبر لهذا التجديد انه كان منذ البداية يمر بين موضوع القصيدة وعيها وهذا ما لا نجده في شعر معاصريه النكار ، شوقي ورملة ، بين كاشعشعوم اممدا دا تقيد الشعر العربي مع شيء من التولد في اندر الفرعية ، سترمت الحياة احدة. ولما لنعدم يحسون بين موضوع القصيدة وشعها خطاً ثامناً ، دوا كتبوا صدة في الرقاء لم يحدوا في خلق اطلال في موصوعه به الموصوع ونجا اكتفوا ، دراج الماني الجزئية متالية غير مدرمة من ليه كس تديم ست عن بيت أو مقصع على مقطع دون ان يمس الممر المدم ، ولما نوصوع في مدم سكمي نوحه القصيدة وحسها قصيدة دون ان يطلوا الى ان عليهم كشمراء ان ينظروا الى الموصوع نظرتهم الى مادة خام ينبغي ان تصاغ في كيان فن .

ولم يبدأ ابو ماضي حياته الفنية بنظريات يشرح فيها وجهة نظره في الشعر وانما اكتفى بتقديم مجموعة من القصائد تحالف في تخطي العام ما طرح عليه معاصروه من الشعراء . والحق ان القصيدة قلّة لم تكن تملك شكلاً بالمتن الحديث وانما كان الموصوع فيها هو كل شيء ، وحكايات في الغالب « ساكنة » تدور حول موصوف ثابت في المصكان لا حول حادثة تنغرق زماناً . ان التعريق بين « الموصوف » و « الحادثة » امرٌ مروري في كل مقدمة نحاول ان نتصمى التجديد الذي احده ابو ماضي في الشعر العربي . ولنا في مقام يسمح بالإطالة لتعرض اساليب ابو ماضي في ابتداء قصائده وعرض موصوعاتها وابلاها ذروة التأزم الشعري ثم انبساطها الى سكون متدرج يهيء كالنقطة البليغة في ختام عبارة موزونة .

وما فعلنا هنا لكي نكتب التناهد المبررة كشاعر ، فلا بد لنا من ان نسير الى اشد في الفترة الاحيرة من حياته مد عاد وكس على عقبيه واصبح بذلك مدكاً تقليدياً في شعره فاحضت انها كل العبة وحلت محلها صائد مطبوعة غاماً يمكن ان يحذف منها وتقدم فيها ونؤخر دون ان نصر بها ، وهذا عاد الى تدريس الموضوع واعتباره كائناً لخلق هيكل ، وعمد ان نقارن بين قصيدته الرائعة « المتقاء » وقصيدة تقليدية مثل « كم نشنكي » في ديوان الحمائل لفرى القوي . فقد كانت الأولى تنص " بالحركة والحياة صلاحت الثانية سائبة حامدة غير مشدودة اطلاقاً ولا شيء فيها غير ابيات متعاقبة يقدم كل منها وحده بذاته .

ان ديوان « الحمائل » يعقب صورة لارتداد هذا الشاعر على الثورة الشعرية التي احدثها في الشكل والمضمون في ديوانه الجداول ادي طبع قبل ثلاث عشرة سنة . ولعل ابرز مظهر لهذا الارتداد ان الشاعر عاد الى السنة الكبرى التي لزمها الشعر العربي القديم وحيثما يحط رحل انصالح والبراعظ والدروس الاخلاقية وكل ما يمكن ان ينضوي تحت هذا « الحكمة » . ولا بد لنا من ان نقف لحظة لندرس العلاقة بين الشعر والحكمة . واول ما يسلطه ان الحكمة ليست ، في واقع الامر ، الا هيبة اجبرية لاحاسه . انها ملصق لحياة كاملة عتقنا ثم رأينا ان حة لها في قانون صمد . وهكذا فان ابو ماضي حين يقول :

ليانك الجاني المني غنية وغود فار جد في اشغالها

انا بد لنا على انه قد انتهى من تجربة كاملة هذا هو ملصقها . وما الحكمة الا فانون تطوي نخته مئات من الحالات الحزنية وهي بهذا الاعتبار اشبه بوسط حالي يرمز الى الارقام كلها دون ان ينطبق بالضرورة على كل دهم بمرده . الحكمة ادب مدلل " حاصص يثل مجموعة التجارب الفردية ويصحبها في توضح عام ، وعلى هذا فان شاعر الحكمة انما يتناول في شعره خواتم بحاربه والنقط الاحيرة فيها وحسب دون ان يبرس لنا التحارب خلال وهو عا وما يراقبها من مشاعر وانطباعات وأفكار .

بعد نصيرفا هذا للحكمة يصبح واضحاً ان هناك تمارضاً فلسفياً اصيلاً بينها وبين الشعر ، على اعتبار ان الشعر لا يتناول المدل ولا الوسط العظمي ولا نقطة النهاية في التجربة وانما شأنه ان يتناول الحالات الفردية في مستواها

المصاطمي فهو يصور التجربة خلال وفوعها تاركاً التلميع والاستنتاج للفلسفة وعلم النفس . أنا في الشمر في صدد حياة تماش ويصورها الشاعر بمحدثها ولزعمها خلال وفوعها . والشمر على هذا هو المرحلة السابقة للحكمة أو أنه حكمة في طور التكون ، ومفزى لم يتخذ شكلاً بعد . بعد هذا كله سيلوح غريباً بعض القراء أن أبو ماضي بدأ حياته شمر التجربة وانتهى بشمر الحكمة فاكساً إلى أساليب الشمر العربي القديم الذي لم يصور مواطن الفرد وإنما نظر دائماً إلى نمطه الجموع . والحكمة في الأصل نظرة جماعية لا نظرية فردية - ولطه ليس خافياً أن التعديد في الشكل على الوجه الذي أحدثه أبو ماضي لا يلائم شمر الحكمة السائب الذي يرتكر إلى وحدة أليست على حارمي العادة المرئية . ومن ثم فإن ديوان « الحماثل » يمثل نكسة كاملة إلى الورداء سواء من ناحية الشكل أم من ناحية المضمون .

ونأتي إلى الخصائص التي ميزت شمر أبو ماضي محمد برره ذهنية الانعقاد أو الميل إلى التفكير عبر المصائب . إنه المصيدة عنده فكرة من كل شيء والمطاطفة بأرائها ثانوية أمام سنن البقاء لشمر الح . في ديوان « الحداويل » اقتفاءاً شبه تام . وحيز مشبب حلته لا فكرة على هذا شمر القصيدة الطويلة المشهورة « الطالاس » وفي ديوانه اثنتان كثيرة لا يخرج رتبهما في هذا الباق . وإذا أردنا أن نمرس الاختلاف في شمر أبو ماضي لشخص الملامح الرئيسية لهذه الشمر في نجد هناك خاصيتين تطلبان على كل ما عداهما حتى يمكننا أن ندها الخلقة الرئيسية لهذه وهاتان الخاصيتان هما القطعية والمثالية . وستقف عند كل منها وقفة قصيرة .

أما القطعية فنحن نلمحها في مواضع كثيرة نذكر منها موقف الشاعر في القصيدة ذات العنوان التقليدي « يا نفس » من مختلف شؤون الحياة ، فهو إنما يأبى أن يشارك الناس كؤوسهم وشراسمهم لأنه يحكم حكماً قاطعاً نهائياً بأن (موج البنين سيخمر الأعداء والحاسي) . ومثل ذلك موقف الشاعر من موصف البطيل الذي يهتف له الناس كلهم فإن الشاعر يحكم بكلمة واحدة أن « هذا قاتل الناس » . ولعلنا أن نذهب بمثل هذه القدرة على رؤية الأشياء من زاوية واحدة دونما قلق ولا وسواس ، فليس أيسر علينا نحن المتوسطين والطبيعيين من الناس ، من أن نلتصق بوجهات نظر متضادة متصارعة فلا نندري إلى أين نذهب وماذا نقرر . أنا تتأرجح بين هذه الفكرة وتلك مضامين وراء احساس

مهم يكن فينا ان في كل منها جانباً من الحقيقة ولو صغيراً. وليس هذا التراجع الا مطوراً أكيداً لاسيقتنا التي يطغى الضيق احدى جوانبها. هذا خلاصاً عن ان الحقيقة نفسها تمثل في اغلب الاحيان اوجهاً متعددة متناقضة في كل منها امكانيات تدر وفوقه وصدقه. وهذا هو السر في ان الحقيقة تستطيع ان تجرد وتبطل ثمثاً فتكن لنا ها وهناك ونحرمنا الاستقرار والقنطرة على الاختيار. اما شاعراً ابو ماضي فهو عودج قادر المثل لاسان يستطيع الايمان بحبة واحدة من جبهات الحقيقة يرص كل ما عداها وفي وسطنا ان نورد امته كثيرة من شعره تدل على هذه القطعية في التفكير والنادي الصارم في الحكم. والحق انه يلوح من شعره شعراً راسخاً قوياً شاعراً لا يلبس. حتى يصح كل شيء تحت سطوة افكاره الصارمة. انه لسان يواجه الموضوع مرة واحدة ويقطع به رأي ثم لا يعود لديه شك على الاطلاق. ولا شيء ابعد عن طبيعته من انصاف الحلول، من الاتهام والتهنئة، من الطلال المتهمة. وهذا هو الذي يفسر حراقة صانيه، فهو شاعر لا يستعمل الالفاظ قط.

ان مظاهر هذه النصبه تمكروه حتى في شعره. يوم امر علي واصفاً لا يملك التناهد الا ان يلاحظه. فهي تتر في انه يكتبه واورسها وقلة العاطفة بها. اما اللغة فتعجز عن الاسماوات والتهاب والظلمة والتلون حياً تماماً فلا تطلع الى اكثر من ان تؤدي اسيادة ماسة من ما يمكن من الالفاظ وهذا هو الذي يفسد الشعر ذل من انفسه بانه في شعره وكأني آيات ديبية لا كلمات شعرية تنمى استنارة العاطفة والتأثير الفني. اما اذا صح واستعمل الشاعر تشبيهاً ما به يحرص على ان يصوغه صياغة محكمة طامسة ويقيه بالحيط حتى يحرق كالمليء.

الطل في كدموع الدلال والشوك فيها كحديث الغرور

وما يحاوله هنا واضح فهو يريد ان يصح كل كلمة في موضعها بلا ريادة ولا نقصان.

واما الالوزان فان التمرامة فيها تتخذ شكل المخاضة المنبذة عن الاشرط والابيات من ان تفرح وتذوب في بعضها وتندبر. والطاهرة القربسة في شعره انه فلما يستعمل « التدوير » بين الاشرط وذلك حتى في القصائد التي يسلي تدويرها. ولعل التدوير ان يكون مناصاً في اساسه بميزة الفكر وانطلاقة من الثبوت وهذا لانه لو تأملنا، مرتبط في اساسه بفكرة المارة

الطويل . ان الشاعر المحمي يدور اياه يصطر حتماً الى استعمال عادات طويلة
لها امتداد وموسيقية وليونة وبدلت يجرح بالضرورة عن حبر الحقائق الصارمة
التي تؤثر ان تصاغ في عبارات قديرة قاطنة كالتي تكثر في الشعر الجاهلي مثلاً
وهو شعر ينحاش التدوير حورة ملحوظة . ولعلنا لو قلنا بدراسة صبور
مركزة لنطور « التدوير » في الشعر العربي لاستخلصنا في نهاية الامر انه كان
مظهراً حضارياً متراً بلعفته في شعر الصور التي عرفت المديونية وحرحت من
حرامه البداوة وغلطية الحياة في الخيام . ومن ثم فان لغة ورود التدوير في شعر
شاعر مثل كايلا ابو ماضي قد يشير الى حد ما الى مية الى الحقائق المرحمة
وايثارها على الوصف والاحواء العاطفية . ولعل هذا يفسر موقف ابو ماضي
من الشعر الحر فقد نقل عنه انه استنكره ولم يتقبله قط . وما الشعر الحر من
وحدة نظر خاصة ، الا محاولة اراد بها الشاعر المعاصر تطويع شعره لقادة
الطويلة السقطة المثقة بالصور والابجاء . وابو ماضي كما رأينا ، لا يحب اي شيء
من هذا .

وفي ختام كلمتنا الموحدة هذه نحب ان نشير الى ان هذه الصرامة التي قد
احياناً من الغربة في شعر ابو ماضي لم يصح ان يراها مربية حين يدرس علامتها
بالشكل وكثرة في صائد ديوان « الحدائق » . وانما يصعدون الى التحرر
على هذه الصرامة انهم قد ان طار شعر اوان الحدود التي احققوا مع التيار
المعاكس فتحرروا من الشكل كعب وبعتكت اصوات صائدم واصحت
سائبة عنقصة الملامح ضائعة التفاصيل . وان اكرم تميم لابي ماضي ان بلغت
في ايامنا الشعرية المرحمة هذه الى القوة وكال الشكل في قصائده فتتلفي عنه
دروساً في الدقة والايجاز والوصوح . فلعلنا لا نبالغ قط اذا قلنا اننا ، حتى بعد
انصرام ثلاثين سنة كاملة ، على صدور ديوان الحدائق ، ما زلنا نحتاجين الى
انه تنم منه دووساً ثيددا في سلوكنا نحو مستقبل اكمل فنشعر العربي .

فازك الملائكة

الفكرة والشعر والحياة

لو سئلت عن الانسان متى بدأ يفكر لقلت من غير تردد ، منذ ان بدأ
يحبس ويشعر ، اي منذ ان تطلعت في اوصاله الحياة فبسته على وحده الارض

ملاحم من البيئة الشعبية في الرواية العراقية

صبري مسلم

الروائي بكل عناصره هو انجاز غربي مستورد ، هناك عنصر الحكاية - على سبيل الاستدلال او « قوده » الرمن العارنه « كما يصفا مورستري اركان الفصة - انما هي نواة الرواية المعاصرة ، ومهما حاولت الرواية المعاصرة التخلص من هذا العنصر البدائي فانها ستعثر حتما ، فالرواية « قروي حكاية » ، هذا هو الوجه الاساسي الذي يولاه لما كان لها وجود ، هذا هو العامل المشترك الاعظم بين كل الروايات ... فهي (اي الحكاية) كاعمود العفري او القودة الشريفة لا يمكن التحكم في بدايتها او نهايتها كما انها قد تدوم قدم الزمن ترجع الى اقدم العصور الجيولوجية « ١١ » . عصر الحكاية هذا هو عنصر مشترك في كل انواع القصص العربي ، فهو حاضر في قصص التراث العربي الاسلامي وقصص الاساطير واسير والحكايات الحرامية والشعبية اذن فالعن الروائي ليس جديدا تماما على البيئة العربية ، انه يختلف عن ساء القصص العربي والشعبي الموروث ويمتلك مواصفات خاصة واسلوبا معيناً ، ولكنه ليس طائرا او حسم غريبا ولو كان كذلك لوفضته البيئة العربية ولم احتضنته ورعته م

وفد العن الروائي من العربي محاملا خصاله من رواية المعاصرة بناصرها ونائها الجديد وذلك عن طريق ترجمة ابرز الاعمال الروائية العالمية ومن الطبيعي ان تفسر هذه الاعمال الروائية عن سناب اوروبية مختلفة وقد يهتم بعضها باحداث انسه وقصص مرجليه مرت بها الشعوب الاوروبية . ولا نكر ان كثيرا من هذه الاعمال الروائية حتم سمات اسائية ذات طابع شعوبي يخص الانسان حيث كان الامر الذي اكسبها سمته الخلود والاستمرار .

وحين اطلع الكاتب العربي على ما أنتجه الفكر الاوربي من اعمال روائية كان يحمل في دمه انكوبات الفكرية للبيئة العربية بكل ما فيها من تراث حضاري عريض وطموحات ومال وهموم ، انه ان لم يرتكز الى هذه البيئة بكل محاورها وعناصرها من شريط مهما سيعتمد في عمله الروائي الا وهو الاصاله واللون الخاص المتميز ، ويخالف ذلك قد ياتي صوته صدى وتكرارا لتجارب الآخرين ان لم تكن بيئته بمعناها الواسع هي ركيزته ومصدره .

وحين يجانب اصواب حين يعتمد ان العن

ومن هنا فإن التعامل بين معطيات البيئة العربية بما فيها من تراث ومكونات حضارية من جانب وبين الفن الروائي الجديد هو الذي أنتج الفن الروائي العربي الذي يمسك الآن شخصية متميزة ويعكس خصوصيات وسمات تميزه عن إنتاج الروائي العالمي . ويطبق هذا على الرواية في العصر العراقي إذ لابد أن تحمل الرواية العراقية سمات خاصة مستوحاة من طبيعة البيئة التي تعالجها الرواية أو ترتكز إليها وفي هذه الدراسة محاولة لرصد بعض ملامح البيئة الشعبية في الرواية العراقية منذ بداياتها وحتى مصورها وتطور شخصيتها وذلك من خلال بعض الروايات العراقية التي استحدثت بناءها أو موضوعاتها من البيئة الشعبية أو التي عكست صوراً مستوحاة من هذه البيئة .

وفي المحاولات الروائية الأولى صورة للتأثير المباشر بالبيئة الشعبية ، إذ بدت هذه البيئة هي المصدر الأساس لهذه المحاولات ويمكن أن نلمح صورة البيئة الشعبية بسهولة في بدء هذه المحاولات الروائية وفي موضوعاتها أيضاً ، ذلك أن القاص العراقي آنذاك كان شديد الصلة بالبيئة الشعبية ، وبمعطياتها وتتاجها ، وقد كان الانسجام الشعبي يتحد شكلين اثنين أحدهما : الشكل الشعبي وهما تتبادر إلى أذهاننا شخصيته « الفصحون » ومحاسن السمر وحديث الكبار للصغار ومغامرات السطل الشعبي التي لا تنتهي وانتصاراته المتلاحمة على الرغم من أنه أصغر أخوته وربما كان السطل الشعبي هو ابن الزوجة المسودة أو أنه يبدو قزماً صغيراً للناظر ولكنه يتمتع بمؤهلات خارقة يديها حين يتطلب الأمر ذلك . والسطل الشعبي قد تكون فقيراً سرياً يتحول بعد سلسلة من المغامرات إلى سلطان متفرد ، أو أنه ملك ينقلب إلى صغولك ، وهذا السطل الشعبي يتحرك وينتقل من مكان إلى آخر ويصارع أوحوش ويحصل الألفار ويرموز ، كل ذلك من أجل الحصول على الحبة يحدث ذلك بشطق شعبي خاص ، قد يبدو مفصلاً عن البعد الزماني أو البعد المكاني وخاصة في الحكايات الخرافية . وأما الشكل الآخر : فهو الشكل المكتوب ويتجلى في ألف ليلة وبيلة على وجه

الخصوص وما استل منها من حكايات كانت تفرد المكتبات يومذاك مثل الحمام والسبع باب وتودد الحورية وعبي نور الدين المصري وجرير الزبيري والسندباد البحري وما إلى ذلك من حكايات ، وتوجد بصور لير شعنة مثل الهلالية والربير سالم وسيرة عشرة ... وقد يتاح للكاتب الإطلاع على مجموع هذا الساج الشعبي ابتداءً . بل إن هذا الساج هو السائد في ذلك الوقت لذا كان لزاماً أن يعرض حضوره على كاتب الرواية العراقية في صورتها الأولى غير المكتملة بل أن الروائي العراقي اعتقد في أول الأمر أن الرواية إنما هي محاربة لما يطلع عليه من إنتاج شعبي ، يظهر ذلك من خلال المحاولات الروائية الأولى للقاص محمود أحمد السيد (١) .

واعني في عمليه « في سيل اسراج » و « مصر الصفاء » ، أما المحاولة الأولى في سيل الزواج فهي تبدو وكأنها حكاية خرافية مصقولة باللمسة الفصيحة ، بها « حيثارام » الأصوصة لسطل الحكاية الحرامية الذي يخوض المغامرات في سيل الحصول على الحبة كنز ، وأما والد الفتاة ويكفي أن يراعي ، وسدعه النص بطل الحبل فها عوامل الشر والعوائق التي تقف أمام السطل كي تعرض سمها في الحصول على بيته ، وما كنز الأصوصة للملكة أو الأمير أو الزوجة التي تدعو هدف مغامرات السطل وأحداث الأخيرة التي تنتهي فيها الحكاية . وبعد انصبت انصابت أسيد العمري في نهاية الحكاية إذ ماتت كسوة سلا من أن تفتن بالحبيب وهو غير ما يتوقعه المتلقي في الحكاية الخرافية ، واستطاع محمود أحمد السيد أن يستعمل فرصة موت الفتاة كي يكمل التهم إلى الأبناء المتزمتين وإلى كل الشرقيين الذين يعسرون الفتاة على الإقتران من لا تحب .

وفي مصر الصفاء لمحمود أحمد السيد لا نبتعد كثيراً عن أجواء الحكاية الحرامية وعالمها مع أن أحداث السيل وظلال العصر تشغل جزءاً واضحاً في الرواية ، إلا أن المحاولة تطل أعرب إلى القصص الشعبي منها إلى الفن الروائي . من ذلك ما نجده في شخصية إبراهيم الصابط الذي أحب رهراء أخت الباشا قائد الجيش وأسلوبه في الحصول على وعد من الباشا بتزويجها إياه وما

أقرب شخصية إبراهيم في الرواية من شخصيه « عدي بن نصر » وهو نطل حكاية عربية حصلت في الجاهلية مفادها ان عديا كان رفيقا لحسان بن تبع ملك اليمن وقد سعى الى حذمة الوضاح ملك الحيرة من اجل ان يحقق الانسجام بين الملكين ويصن الدماء العربية ويحول دون وقوع الحرب بينهم الا ان كيد اليهود ومحولاتهم في الايقاع بين حسان وجذيمة تجعل جذيمة الوضاح ملك الحيرة تشك بجهود عدي حيث يدخله اسجن فتتشا علاقة عاطفة بين عدي وبين رقاش اخت الملك جذيمة ، وتصبح رقاش عديا بان يسمى جذيمة الخمر مرف - بعد ان يشو الملك به فيصبح تديبه الاثير لديه - كي يسكره ويأخذ منه مهذا يتروجها به ، وهو ما يحصل في روايه مصر الضعفاء ، وكما خاب مسمى ابراهيم في الحصول على زهره رغم عهد النشأ له - وهو في حالة سكر شديد - نجيب عدي بن نصر في مسماه ، وكان في هذه الحطة حنعه وحنف ابراهيم اسما .

وما اهرب الصده التي جمعت بين الاصدقاء اثنائه في مصر الضعفاء وهم ابراهيم وعبدان وحسن بعد طول فراق وبين تلك الصدف التي تحصل في ابد ليلة وليلة وفي العنصر الشعبي نوحه عام . وهؤلاء الاصدقاء لا يتعرف بعضهم على البعض الاخر اول الامر ، ولكنهم بعد ان يسرد كل منهم قصته العجيبة تتعاقب الجميع وسداون مرحلة جديدة في الرواية حيث يتفقون على الهرب ويكون في هروبهم معتلهم جميعا .

ومما يؤكد التصاق هاتين المحاولتين بالبيئة الشعبية وما تفرره من نجاح انذاك ما نراه من عناصر بنائها الشبيه بساء القصص الشعبي على وجه العموم ، بالمحاولات تعتمدان على احداث مشاكه تتخللهما صدف غير ممكنة الحدوث في عام الواقع ، اضافة الى محاولة الكاتب اتمام نفسه في احداث اروايه وفي رسم شخصياتها فهو يسه اي خطوره بعض الاحداث وما مسجري بعدها او انه يشير الى اهمية بعض الشخصيات والى ما تضمنه من السوء او ما تحميه من مؤاملات يعرض هذه الارصاف عليها عرضا - وتبدو طيبة تعدد رغبات كتبها وكانها دعى متحركة تحو من

الحياة الحفصه ومن الكين مستقل عن كيان الكاتب كما يقتصر بالشخصية الروائية ان تكون ، ويصر الكاتب شخصياته ايضا على ان تتكلم طبعه هو لا باللغة التي يعرضها السياق الروائي كما انه يجري على سانب الشعر والامثال العربية العاليه ويبدو كذلك اثر القاص السمي واسالبه من خلال اللوارم التي يستعملها القاص الشعبي وهذه اسفاء مستعميه وضمان مناعهم لقصته ، اذ يلج الكاتب الى ما يلج اليه القاص الشعبي من اساليب ووسائل خطابيه معجمه على السرد الروائي - فهو قد يوقف احداث الرواية عند حد مثوق كي يتابع احداثا اخرى تحدث لشخصيه اخرى او انها تحصل في مكان اخر ، لم يعود الى الشخصية الاولى او المكان الذي بدأ به .. وما الى ذلك من لوازم الحكايه الشعبية . ومما تبه الدكتور علي حواد الطاهر الى ذلك فاورد نماذج كثيرة تؤكد تدخل القاص في الروايه بحيث اننا « ما رنا نرى فيها آثار الحكاية وائر قصص المبررات » اي المؤلف ما رال متدنيا يحتلق المصادقات ويلجنا الى الاحوار ليصل بين اجراء قصته المباعده ، وانه يصطر الى تكوأت اوية من اجل ان يضمن انتهاء القاري ومتابعته كم يعمل اصحاب الحكايات الشعبية « (٢) » .

ولا تخرج الكثير من المحاولات الروائية في بدايات الرواية العراقية عن هذا الاطار ، ويعود ذلك الى ان الكاتب العراقي لم يستوعب الفن

الروائي الجديد بعد فغرض النشاء القصصي الموروث نفسه عيه وبدا من خلال كل المحاولات الروائية الاولى تقريبا ، وبدت عطلة خلق الرواية العراقية امعاصرة في بداياتها وكانها عطلة انفصل وتمير عن القصص الموروث الذي فرض نفسه على الانساح الروائي امكر بشكل واع او غير واع .

وفي مرحلة تالية لكسبه محاولتي السبد وهما « في سبيل الرواج » و « مصر الضعفاء » اللتان كتبهما في بداية العشرين من هذا القرن قد نجد من الكتاب من يحد موقف الرافض لما تفروه السنة الشعبية مركزا على الجوانب السلبية التي ترسنتها عصور التخلف والظلام - والحدير بالذكر

ان ما نعرره البيئة الشعبية ركام هائل يحتلظ فيه الايجابي بالسلبى والمنسحق بالمشوثن ، وهذا الركام في امس الحاجة الى الفرز والتنظيم - ومن كرس عمله الروائي كله لاعداد طبقات اسفله الشعبية كاظم مكى في روايته « صفوان الاديب »

ولعل مؤلف هذه الرواية - اذ جاز لنا ان نطلق عليها هذه التسمية - اعتقد ان هذه المعتقدات والطغوس التي يعتصمها الناس وتشبثون بها اما تعنى التحلف والركود ، في الوقت الذي بطمح فيه كاظم مكى الى ان يغير المحتصم كما يفعل المصلحون والادباء الحقيقيون - كما يشير الكاتب في مقدمة روايته - وهو لذلك بصيق ذريعا بالروايات التقليدية التي لا تقدم عطلة فكرية حقيقية - ومن هنا فقد طرّح كاظم مكى آراءه ا مباشرة والرافضة لكل ما تعكسه البيئة الشعبية من قيم ومعتقدات مركّزا على الحواب السلية ومنها التثبث بالاصرحة ورسوم الصالحين والاعتماد بانها تمنح الحياة والموت والاحفظ والشعاء ، اضافة الى تقديس « المسكك » والحنثية من الدرويش واحاطته بهالة من الحرف والموضه والحدث عن كرامات « فتاح العال » وتعالفه ووصفاته الحرة التي كان يسمي بها الناس ، ودلنا ما تتلف هذه الوصفات من بواقه ومن الفاء الذي تداب فيه تربية الشفاء ثم يسمى الشخص المريض بها .

وقد توكل كاظم مكى من خلال ناطمة - وهي حلة صفوان الاديب - بطل الرواية ومن خلال آمنة ايض وهي ام صفوان الى اعماق اسئلة الشعبية وكنت لنا حشدا من المعلومات والآراء التي تدور معظمها عن زور وفض الحواب المسببة للبيئة والقضاء على الاعتقادات البالية التي لا تتماشى مع العصر متحدا من بطل روايته صفوان نموذجاً لمن خسر الاعيب بعض الادعاء والمستغدين . من بقاء هذه المعتقدات وتكريسها . ومما يجدر ذكره ان الكاتب جازى في محاولته الروائية الفاض الشعبية ورصد حياة بطله بشكل اشبه ما يكون بالسيرة الشعبية اذ تتسع ولادة صفوان ونشأته وسين حياته ، بل انه بدأ باعداد

صفوان وحدثاته ، ولم يتابع صفوان حتى موته كما فعل صاحب السيرة بل تركه وهو يمارس مهمة التعليم ، ولندمه الان يعاني اعقاب التعلم ويتحمل تربيته النشيء الجديد (١٤) . ولم يثمر هذا الرقص للمعتقدات

الشعبية وطغوسها وقيمها بل نجد من سنى معطيات البيئة الشعبية ومن يتعاطف معها ويحاول ان يبحث عن العناصر الايجابية فيها ، ذلك هو الكاتب جعفر الخليلي ومن نهج نهجه ، ومن الباحثين من حمل الخليلي راس مشرسة قصصية او اتجاه خاص اسماء « الانجاء النجمي في القصة » وقد وصفه الباحث بانه « انهاء يختلط فيه التراث بالحكاية بالحرافة بالعاطرة ، وقد يسعى الى البعد الاجتماعي المباشر ، وقد يتجاوز هذا الى مجرد قص لحكاية طريفة على نحو فيه حيال مسرف لا يحده الا اجواء القص الشعبي (١٥) . ذلك ان الخليلي في كل ما كتب من روايات وقصص لم يخرج عن دائرة البيئة الشعبية ، فقد كان يرصد كل ما فيها من اعتقاد وقصص وحكايات يصوغها في لمة مصححة .

وفي رواية في فري الحن الخليلي حاول ان يستعن الرمز في الشكل والمضمون التسميين اللذين استخدمهما ولكن الرمز جاء واصحا وملائما ، وكان اهمية استخدامه للرمز الذي ورد في رواية الخليلي هذه الى سبغه وريادته . فقد استعار الكاتب عالم الحن كي يعكس من خلاله الصورة التي ينعها الكاتب متحققة في عالم الواقع وحتى بمقد مقارنة بين والده الذي يعيش بكل ما فيه من مصائب وعوامل تحبب وسليات وبين واقع اجز وكيف انه منظم ومنسق بحسب فيه لكل شيء حسابا دقيقا ، فكان الكاتب كان يعني الدول المتقدمة التي سبقتنا في الحضارة والتي تخطط وتسبق على حين يفرق واقعا انذاك في حضم من العوصى والتخلف ، وليس من السهولة ابداء ان يصرح الكاتب بما في اعماقه ويسمي الاشياء باسمائها فلجأ الى البيئة الشعبية واستعان بما تودره له من رمز محاول ان يحمله معاناته وان يقول من خلاله مالا يستطيع قوله بشكل صريح

ومباشر ، فكان رمزه اقرب الى التوظيف المصري لعمل الشعبي ، وقد كان توظيفاً منكراً لم يجد من يحتذيه او يتسلسله مقتباً خطاه ، ولو ان

الكاتب نجح في خلق اتجاه لتوظيف معطيات اسئلة الشعبية واستثمارها بصلح منها للرمر والانباء لاصى الرواية امراقية بلون خاص متفرد ، خاصة وان الكاتب لم يكف بالمضمون الشعبي بلججه ويعطي فيه رايه كما يفعل في كثير من قصصه بل انه في هذه الرواية بالذات وظف شكلاً شعبياً وحنق منه روايه ، فالشخصيات والاحداث توحي بشخصيات واحداث شعبية مماثلة ، هناك طاهر الساعي الذي احتفظت عليه بسبب حماه له واقدامه على الزواج من ابنة عمه ، كما ان هناك شخصية المنعم او الساحر الملا مهدي ، وهناك شخصية كريمة العريادى الذي يتصل بطاهر اسعدي بالساليب سحرية ويساعده الحاتم السحري وحاجمه العربيت مردان ويستعين الكاتب بأدوات سحرية كالحاتم والقلم السحري وطايب الاحياء وتكون الاحداث الاساسية في الرواية لحدائق شعبية كعملية الاختطاف المصحوبة بمسجة كبيرة والعلاقة القائمة بين اسى وحنينة وعميمات السح والنظير التي تجري في عالم الجن ، ولم تكن روايته الثابتة الضايح - في اعتقادي - بمستوى روايته الادبي في قري الحن ، اذ اکتفى الكاتب في الرواية الثابتة بتناول موضوعات شعبية محاولاً اعطاء رايه فيها او اتخاذ موقف منها مستفيداً من شخصية الدرويش جيب ورمعه وهما الشخصيتان الرئيستان في الرواية ، حيث يجري حوار طويل بينهما يتناول موضوعات شعبية شتى بدور معظمها حول السحر وماهية الارواح والقدر والحظ وقبور الاولياء وقد عبر المرشد حبيب عن آراء المؤلف ازاء هذه الموضوعات الشعبية فرفض بعض الصلاات والاباطيل التي تدور حولها وأشار الى فائدة البعض الآخر وضروره بقائه واستمراره ، ولعل اختيار شخصية الدرويش بالذات كي تتولى مهمة الاداء براء المؤلف في هذا الشأن هو كي تكون هذه الآراء اقرب الى الحقيقة على اعسار ان الدرويش يرتبط في اذهن الناس بالسحر والارواح

وحيث ندحس شخصية الدرويش دالها تلك الاعتمادات او تؤيدها عن احكام كهده تبدو اقرب الى الصديق بها .

وحيث سلورت أشكال روايته متقدمة وبدت الرواية العراقية على قدر من النضوج في مرحلة التيات لاتحد الرواية التي تنسوحى اليه الشعبية بشكل فني وهو ما يطلق عليه بالتوظيف بحيث تتركز تماماً الى عصر شعبي يكون له دور حاسم في الرواية ، كل ما نلحده لقطات مستوحاة من جريئات شعبية في تلك الروايات التي عالمت سيات شعبية كروايات غائب طعمة فرمان وخاصة رواية السحلة والجيران ورواية القربان وقد كان غائب نارعا في الاستعانة من الحرنبة الشعبية ويحل لمسة فنية منها توصل احداث الرواية وتوصل شخصياتها ادرب الى مثيلاتها في عالم الواقع ، وعلى سبيل المثال فان الكاتب حين يرسم لنا شخصية سليمة الحيازة ويجعل استنطاق اعماق هذه الشخصية ومكوناتها الفكرية ومبولوجيا الدلاليات فانه لابد ان يذكر جزئيات شعبية كثيرة تنعق بأسلوب تفكير هذه الشخصية ربما تعتمد وتنتقد وتسلط ايضاً على صعيد عملي لا ماضى اذن من كشف سور من البنية الشعبية والا بدت الشخصية الشعبية مجابهة للواقع وصورة غير صادقة عنه ويصبح هذا ايضاً على فئة الشخصيات كشخصية حمادى العرنجى وزوجته رديفة ومرهون اسباب وشخصيات اخرى تشبه هذه الشخصيات من ناحية ارتباطها بالصميمي دليئة الشعبية .

ومن استغاد من الجريئات الشعبية في تاصيل شخصياته واحداثه وعصري الزمان والمكان في روايته الكاتب عبد الرحمن مجيد الربيعي وبخاصة في روايته الأخيرة انعم والاسوار قد وردت صور للشعبية وللشخصيات التي تضمها ، كما صور الكاتب اعتمادات البنية الشعبية التي شكلت عصر المكان في روايته وما في تلك البنية من طغوس وممارسات واكار ، اورد كذلك طريقة اللبس الغنية المستوحاة من جزئية شعبية ، هذه اللبس تبدو تلقائية وغير مقحمة

على اسرذ ابروالي وانما هي جزء من الشخصية
ابروانية توحى بإصالة تلك الشخصية وبإثباتها
الشعبي .

وهناك تجربتين خرجت على هذا النمط من
التعامل مع البيئة الشعبية وهما تجربة حضير
عبد الأمير في ليس ثمة أمل بجلجامش وتحرية داود
سلمان العبيدي في روايته جبل التوبة وحديث
الشيخ .

أما التحرية الأولى فقد رسم حضير عبد الأمير
من خلال روايته صورة مستوحاة من البيئة
الشعبية في عطاها الأسطوري والحراقي ومحمديه
بكرة أسطورة جلجامش حيث يحمل خليل بطل
هذه الرواية مكونات شخصية جلجامش ويحاول
أن يروى عوالم حديده وأن يبحث عن أنطوى في
مقابل بحث جلجامش عن الخلود .

وخلل هو الآخر لا يمل من البحث والريادة
وتحمل المشاق والمعاناة بكل ما يملك في سبيل
الوصول ، وهو يسافر أيضاً عبر قرون لتتعدد
وبصارع الوحوش ويسجن ويواجه قدره في كل
مرة ولكنه أخيراً يستهي إلى العنداء بعد أن يفقد
الفنس الحربي وهو سر موته إلى الأبد ، ويستهي
إلى ذات النتيجة التي وصل إليها جلجامش إذ عاد
من رحلته حائثاً ، حتى أسات الذي يعيد أشباح
إلى صباه وأيدي حصل عليه في رحلته الشاقة
التهمة الأعمى ولم يبق له من حصاد رحلته شيء
سوى تحرته ووعيه لقدر الإنسان وحائمه سعيه
الدائم وأن لا أمل للإنسان في الخلود .

والتجربة التي نتج عنها رواية ليس ثمة أمل
لجلجامش تبدو متعبه لأنها استندت كلياً إلى
البيئة الشعبية وحاول أن تتواصل مع العصر
من خلال رموزها أوجية المعبرة وهنا يستطيع
القارئ أن يتسج ما سطو له من رمز فقد عكست
الرواية معنى إنسانياً شاملاً وهو ما عكسته
أسطورة جلجامش الخالدة . ولكن تغفل هذه
الأسطورة الخالدة أعظم من أي عمل يحاول أن
يحتديها أو يستوحى منها نظراً لطاقتها التعبيرية

المالية وللأجواء الأسيلة التي ترسمها .

وأما تجربة داود سلمان العبيدي في روايته
حل التوبة وحديث الشيخ فهي تتواصل مع
التحارب الروائية التي استندت كلياً إلى بيئة
الشعبية مستعده شكلها ومضمونها من هذه
البيئة مع أنها احتفظت بهج خاص إذ اعتمدت
على أجواء صوفية تصق الخيال وتعت على التفكير
واسمل وفيما يتعلق بالرواية الأولى حل أسوة
ديها مستوحاة من القصص الشعبي الديني إذ
أن بطل الرواية محرم يقتل سمعه ويسمى شخصاً
واكمل المنة حين ألقى أحد الرهبان باب التوبة
أمامه ، ولكنه كن صادقاً في سمعه نحو التوبة
لذلك فإن عالم الأحبار يحضه عن الرغم من
خطائه وحراسه . والجدير بالذكر أن هذه
الرواية اقرب إلى القصة القصيرة منها إلى الرواية
نظراً لامتدادها إلى التمثيل في حياة أبطالها
ومسيره أحداثها .

وفي حديث الشيخ تجربة روائية أكثر نصفاً
سكت داود سلمان العبيدي . إذ يستقصي
الكاتب حياة أبطاله ويسمى الأسر الذي يحدد
روايته هذه من وحدة الإطباق والتركيز على
أحبه واحده من نواحي حياة الشخصية الرئيسة
كما توحى روايته السابقة ولكن الأجواء الشعبية
في هذه الرواية تشبه تلك الأجواء التي عشتها
في حل التوبة مع اختلاف في أسلوب السؤل إذ
يضع يسار بطل رواية حديث الشيخ على الفيض
من انطل المحيط الذي رسمه الكاتب في جبل

التوبة . و « يسار » حممة المسجد كما يلفه
الماس ، أنه صفحة يمسكها ماضية ، ولكن رهاها
نوع بين حارة لعوب « سرشير » وبين حبيص عابث
« حكيم بن محمود » هدفه اغواء يسار ، وهي
لعه بحبيدها حكيم الذي يحتار شحايه بذكاء
ويستخدم أساليب نسي في سبيل أن يضم إلى
حلفته طليعاً جديداً كان ذا مامن مغمم بالرهف
والعاده ، ويكد الرهال أن يتحقق لولا احساس
يسار بها يبيت حكيم وسرشير له حبث يعود إلى

أضافة عصرية الى الاصل الشعبي حيث يبدو الاصل الشعبي وكأنه سواصل ويستمر داخل الرواية الحديثة وقد يحور الكاتب في الأحداث الشعبية أو الشخصيات ويسير في اتجاه معاكس لها أو انه يعبر الأحداث وسلوك الشخصيات الشعبية تفسيراً جديداً مبتكراً لم يحظر لنا على نال وما إلى ذلك من أساليب الحل والانتكار المرتكز على أصل شعبي .

وفي الحام تظل السبنة مصدر الهم وركيزه راسخة للروائي الفنان تقف عليها ربيبي من خلالها كبتة الروائي المتميز متحصنا من المألوف والعادي ومبتكرا الطريف والحديد .

عالمه اراهد ملتصا بمجموعته الحيرة بعد ان كادت سرشير ان تغرق قلبه البكر وان تقوده الى هذا العالم العاث الذي يعيشه .

ولكن رواشي العبيدي على الرغم من اوتيادهما هوالم شعبية اصية ونحاجهما في رسم الجو الشعبي المتميز فانهما يربطان مع الواقع بأصره شعبية غير محكمة فكانهما مجازاة للاصل الشعبي وليس حلما جديدا ذا صلة بالعصر .

والحديث بالذكر ان كتبه الرواية الشعبية اي تلك التي يرتكز على معطيات السبنة الشعبية يمكنه ان يكسب روايته روح العصر من خلال سلب شئ يحدها الكاتب افكتس وذلك باستغلال عصر الزمر فيها ان يجعل روايته

الهوامش :

(١) (١) . ج. ه. هودستر - اركان القصة - دار الفكر - القاهرة ١٩٦٠ - ص ٢٤ .

(٢) لا بد من الاشارة هنا الى ان الدكتور علي جواد الطاهر انتشر الى ان في سبيل الزواج قد تكون اوس قصة عراقية وان مؤلفها استحق بها وبما وليها لقب رائد القصة العراقية : بنظر محمود احمد السيد - ص ٣٦ - ٣٧ . الا ان هناك استفاء احري في مجلة الاعلام حو حاهر ومستقبل الرواية العراقية - العدد الخامس - السنة الثانية عشرة - شاط ١٩٧٧ - الصفحات ٩٢ ، ١١٧ اجمع فيه عدد من الباحثين على ان اول رواية عراقية هي رواية « جلال خالد » للفاض محمود احمد السيد .

(٣) د . علي جواد الطاهر - محمود احمد السيد - ص ١١ .

(٤) كاظم مكي - رواية صفوان الاديب - مطبعة الفيحاء - حصار - بصرة ١٩٣٩ - ص ٢٠٧ .

(٥) د . عبد الله احمد - الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية - ص ٣٧ .







ملحمة الحدود القصوى

سعيد الغامي *

الحياة دائماً، وكأنها في نمرار أبدي مع الموت لا وقت لديها للتفكير إلا بما يحفظ لها استمرار حياتها، ويحفظها من موانع انقضاء كل شيء لديها قاتل أو قاتل، أكل أو مأكول حياة أو موت... بنور الحب الوحيد سام شخصيه في في رونه مكانه مبسطة مشعونة موت عن امر من نفسه يتراجع فميه في حد الاحتفاء وبهذا السبب فإن مجتمعات لصحروية مجتمعات بلا ومن تجد إنتاج نفسها تتطمرار بطريقة واحدة وكأنها موحودة في... مكنا نعلي الكار بوعا محددا من الرماز الدلاري ويعرصة في هذه البيئة وبالطبع فإن مكانا و لراما يملان كليهما وجهه نظره فيته تقترن بهما



روايات إبراهيم الكوني وأعماله سبخر في هذا الاتجاه، وتعكس معونه جورج بوكاش السابغة لأنها تريد أن تكون تريخاً لمجتمع ضروري يعيش على حالة الحياة ويكرّر وجود نفسه لمقاوم للموت، أي يختصر فريداً أن تكون ملحمة مجتمع بلا

وادي يسيطر المكان في لصحراء ويدور الرماز على نفسه، فإن هذا لانعني أنه لن يظهر سردياً بل يعني أنه سيتجول إلى زمين من للحياة، ومن للموت، وكذلك يصير المكان مكاناً إن صراع بصود القصوى هو علامة الوجود الوحيدة في لصحراء لا بد من استثمار أي شيء متاح للدفع عن الحياة في الجزء الأول من رباعية «الخشوف» محاصر بمرسبون الشيخ عده و به في حد و قدان الفر سبون مر عول بالاسحة الحديثة والسبحه به أفران لا من سديتير سرعان ما ينتهي عديف، فريد لا نور يعقياً حين يعلل لاين ويصل شيخ وحده وهكذا يجد شيخ حنة ولد و رما يقيه رصاص الأعداء فيسحبها أمامه شطاء ليضعي به ليوجو الموت هو الوسيلة الوحيدة لمقاومة موت واستمرار الحياة، والشخصية موجودة بلا خيار، بحر ليس في الحرب وحدها وحسب، بل وفي كل مكان، لأنها أصلاً تعيش على طرف الحياة وتكون دائماً موحدة

يصنف ابن خلدون مجتمعات عصره في ثلاث درجات، مستقيماً كما يرى بعض الباحثين من معاصره الشاطبي هي المجتمع الضروري والمجتمع الحاجي، والمجتمع الكمال. المجتمع الضروري هو مجتمع الذي يكفي من المعاش بالحد الأدنى الضروري بحد ذاته. وهذا المجتمع البدوي الصحراوي يصنف ابن خلدون لمده بقوله: «إن اجتماعهم وتعاضد في حاجتهم ومعاشهم وعمرانهم من القوت والسكن والرفق، إنما هو بالضرورة الذي يحفظ الحياة، ويحصل منه العيش من غير مريد». ثم المجتمع الحاجي، «إنه اتسعت أحوال مؤلاء المستظفين بالمعاش وحصل لهم ما فوق الحاجة من الطمى والرفق، وبما هم ذلك إلى السكون والدعة وتعاونا في الزائد على الضرورة، ينتهي العمران البدوي بعد ذلك بمسوى المعاش الثالث وهو المجتمع الكمال

المتراف حيث تزيد أحوال الرفق واسعة فتجي عوائد الترف البالغة مجالها في السابق في علاج القوت، واستجابة المطالب، وانتقاء الملابس الفاخرة، وإلتهاء في التصانع في الخروج من القوة إلى الفعل إلى غامض

أحد هذه المقدمة شبه الأثر وبولوجية ضرورية للتجول إلى عالم شخصيات السرد العربي الحديث. فممد بن وصف جورج بوكاش الرواية بها: «محنة العصر الحديث، بيدوان السرد العربي قد رضي بهذا الوصف فلم يخرب الرواية العريضة حتى للشخصيات إلا أن تكون وصف لمعاش المجتمع العربي الحديث في مدبه الحديثة أي وصف لتشكلات الاجتماع المتروكة، على مستويات السياسية والاجتماعية والنفسية الخ في المجتمع الكمال، وبم بيط المجتمع الحاشي الذي ينع على مشارف المدينة والريف ويعاني انصراف بمرعته في المحافظة وجيوحه إلى الحانة الإبروابة فليله من أبرزها «ممن الملح» بعد الرحمن طيف في حين أختفى مجتمع الصويرة تحتها تماماً وكأنه بلا ملحمة والأسرد لأنه لا يمكن أن يكون حديثاً

يحدث المجتمع الضروري، من البداية السردية وجهة نظر الشخصيات التي تعيش فيه إنها شخصيات موحودة على خافة

أحياء، ليجد أن
لؤدان الذي حاول
هيمه محسن هو
نفسه الذي نهده
بالحن نفسه
إذا خرج رحن
مجتمع بضرورة
إلى مجتمع ليرف
أحسن بالقرى بني
المجتمعي في
الصحر، تتي
انفارقة من مكان
ولصبيحة وهي
حديثه تاتي من
الإنسان والثقافة
في قصة إلى
أيمن أيها
البدوي يدم



لاحتساب القصوى
في قصة الشطنة من
محم عبد الباقية
خرعة من دم
وكثيراً ما نحول
نصص الكوني
القصص إلى ما هو
أحسن في عماله
بره (أه) بلقي بدوي
بحر باقة حلقه فاطم
طريق يسمى بهند
مبدقيه في يديه
سفاو من البدوي معه
بالعده عنه حب مقالي
عصائه ما يريد نم
يعرفه عنه تشره
عصائه من
الصحر

تعكس روايات الكوني وصف لوكاتس لرواية بأنها «ملحمة العصر الحديث» لأنها تريد أن تكون ملحمة مجتمع بلا زمن

الحق الصحراء، قطع البدوي غناه بعد نصف قرن ليقرر السفر
إلى المدينة لكن للمدينة أخلاق أخرى لا يعرفها البدوي فهو بعد أن
يبيع جملة وكل ما يملك يجلس على الطريق، ويصادف مرور موكب
ذلك الذي لا يعيا به البدوي لأنه يجهله يستوقفه رجال لأمن
ومجرون تمقياً معه. وبعد ليلتين من التعذيب يطلقون سراحه
فيقرر العودة إلى الصحراء، وهو يفكر باسترداد قدرته على الغناء
حالياً من كل شيء إلا عشرة جنيهاً هي ما تبقى من ثمن حصه
وباقته يعزقها، جون أن يعلم أنه عرق صورة الملك كان يعلم فقط أنه
مغادر المدينة إلى الأبد، إلى الصحراء، إلى السراب خرج البدوي من
لمدينة بعد ظهر ذلك اليوم... ولكن من يستطيع البدوي أن يغني مرة
أخرى؟

في مثل هذا المكان، الرواي موضوعي دائماً، يراقب بعينه
بشخصيات وينقل بينهم مثلاً ينقل مصو، سانة مصوره وهذا
ما يجعل ساء روايات الكوني وقصصه متشابهة من الماحية اليمانية،
وعمر مختلفة عفا سواها من الروايات لكن غناها الدلالي والروائي
هو الذي يصنع عليها روي، عالم مختلف تسهم في جعلنا نحن القراء
سنستقر هذه عالم غريب جاف يعيش مجرته بخلاف القصوى ■

أستاذ في معهد المعلمين، رواء / ليبيا

مفاجئ يصعد قدم قاصص الصحر
عندما يبدوي بعدم فتح حقه فك يلف فاطم الطريق مام موت
بمعروف لبدوي به لم يقته لأن سعيه كانت فرعه يعمل البدوي
ولم يرح أن يحفر تحت قدمه قبر يقف فيه قبل انفجار اللغم يصطبر
فاطم الطريق على اموت حياً بالحياه، وقيل أن يبعد البدوي يرمي
عنه في الحفرة ويقف بعد انجلاء العمار به ما زال حب في لغير
ويخرج إلى البدوي لميسره بحبته لكن شخصية من اللغم كانت قد
سعيه إلى السوي الذي احسار به ندر في الهواء لعلقه سحره
بحبه وموت بهم ينادي لا، لا، لا، يعيش من بعده اموت ويموت
من يريد حقونه ما ندر فليس علاة مود من سلوب لتهرب منه
قد جفر السوي قد رمنه متوقفاً أنه سموت عنه و سحر من موت
لكن انفارقة احتارت أن يموت هو، لا رمله، ولا فمر

في «مزيك الصحر» أيضاً تظهر مثل هذه المفارقة السكانية
فالسوي الذي قتل لؤدان أباه، وعقد معه ميثاقاً مقدساً، يقرر أن
يحدث بهذا ميثاقاً ويصعد الودان، ويصبح فعلاً في وصدونان يعلق
في رفته حبلًا، وهو يجر أن يفلح في اصطيفاده، لكن الرجل الجبلي
لكني يسحب به حبله الجبل ويرمي له اكتشافاً جديراً أنه سبط على
صحراء ناشئة في صفحة الحمل من جد يستطلع بقائه ليس
هوقه والوادي يحته، د رمي نفسه مات، وإذا بقي في مكانه مات
ومجأة يتدلى أمامه حبل من قمة الجبل يتأوله بهنوء، ويصعد إلى

دراسات

مت "ادب الكاتب" الى ادب القارئ

ادونيس

- ١ -

نقد القراءة : هذه مسألة نكاد ان تكون غائبة عن مجال اهتمام الادبي . وفي ظني انها قضية أساسية ملحة . لا تكونها موعاً من نقد النقد وحسب ، بل لأن للقراءة ايضاً جمالية خاصة تعتمد ، حين تعيد لها ، سحرها وحياتها . إن قراءة النص الأدبي تقتضي أدبية القراءة ، وتلقي الحمال بصر من جمالية التلقي . أولئفل ، بعبارة ثانية ، إن أدب الكاتب ، بموجب أدب القارئ . لهذا ترى أن السؤال حول كيفية تلقي النص وشروطه ، لا يقل أهمية عن السؤال حول شروط إبداعه . فمن مهمات النقد أن يتناول التلقي / القراءة ، بقدر ما يتناول النص / الإبداع . فالسؤال : كيف نقدر النص الأدبي ؟ ، يتضمن ، إذن ، بالضرورة ، سؤالاً آخر : كيف نقاربه لكي نتمكن من أن نقدره ، أي : كيف نقرؤه ؟

لكن ، ما النص ؟ ومن القارئ ؟

- ٢ -

أقصر كلامي هنا على النص الشعري . لهذا النص خصوصية ، لا تكون له هوية إلا بها ، تتمثل في كونه عملاً لغوياً ، من جهة ، وعملاً جمالياً ، من جهة ثانية ، أي في كونه طريقة نوعية في استخدام اللغة ، وطريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة .

غير أن للنص الشعري العربي ، اليوم ، إشكالية تاريخية وفنية ، تاريخية . لأنه يكتب ويُقرأ في مرحلة انتقال وتغير وبحث ، وفنية ، لأنه يصدر عن رؤى للكتابة ومواقف من الإنسان والعالم ، مناقضة ، ومتابذة غالباً . يصفي على هذه الاشكالية طابعاً حاداً ، ماسحاً ، في أبحاث سابقة ، بـ « الظاهرة الماضوية » التي تهيم على الثقافة العربية ، كتابةً وقراءة . ونجد هذه الماضوية في البنية السياسية المهيمنة ، ما يدعمها ويستند إليها ، في آن ، كتابةً : أي لغوياً ^(١) وجمالياً ، وقراءةً : أي إعلاماً واستخداماً .

لكن هيمنة الماضوية ليست - ولا يمكن ان تكون - شاملة وقاطنة . ذلك أن التناقضات في المجتمع والصراعات المتولدة عنها تترك هوامش تُفلت من هذه الهيمنة . وفي هذا المستوى نهمهم كيف أن اللغة / الكتابة / القراءة مكان لصراع فني - إيديولوجي ، مُحرك ، وعلاق .

إذا كانت هيمنة الماضوية نوعاً من هيمنة البنية السياسية السائدة ، فإننا ندرك كيف أن هذه الأخيرة تفرض ، بطرقها الخاصة ، تراثاً معيارياً لطرائق الكتابة الشعرية تؤذي ، بدورها ، إلى طُرُق معينة في القراءة . هكذا نلاحظ ، في الممارسة القرائية - النقدية السائدة أن النص الشعري الذي لا يمكن فرائده بسهولة ، أي لا يمكن استخدامه ، وفقاً لذلك التراث المعياري ، يتفنى من « مملكة » النظام الثقافي المهيمن ، بحجة أو بأخرى : إما أن « يتهم » بأنه مخالف لمعايير الكتابة الموروثة « الأصيلة » أو بأنه مكتوب بطريقة تخرب هذه المعايير ، أو بأنه « غامض » أو غير جماهيري ، أو سابقض لمصالح الجماهير . . . إلخ .

هذا التراث المعياري ، على الصعيد اللغوي / الجمالي ، مرتبط بتراتب معياري آخر ، على صعيد القيم . فلوست الماضوية مطومة فنية وحسب ، وإنما هي أيضاً منظومة من القيم الأخلاقية / « الروحية » ، نسج المصالح التي تركز إليها البنية السياسية السائدة . ولهذا نجهد في هذا كل ما يزلزل تلاحمها ، أو تماسكها المنظومي : إعدادات النظر ، التساؤلات ، إبداعات الفوى الهامشية أو المعارضة أو الحديثة . خصوصاً أن هذه ليست فاعلية معرفة مغايرة وحسب ، وإنما هي أيضاً فاعلية تغيير ، بطرقها النوعية الخاصة . ومن هنا نعمل الماضوية المهيمنة ، بالإضافة

إلى القمع الذي تمارسه ، على تقديم نفسها كأداة للتعبير والمعرفة ، شاملة وكاملة :
 تجيب الإجابة الصحيحة عن كل شيء ، وعن كل سؤال ، وفي هذا ما يفسر موقفها من
 الأسئلة أو المشكلات التي لا تقدر أن تجيب عنها : إما أنها تشوهها ، اتهامياً - فهي
 « مستوردة » ، « مخربة » ، « غامضة » ، وإما أنها تستوعبها وتُدجِّجها ، ممهِّدة الأساس
 الذي تصدر عنه أو تتمحور حوله . في هذا أيضاً ما يفسر تماسكها ، على صعيد النظام ،
 وبخاصة في ما يتعلق بوسائل التثقيف : بدءاً من المدرسة ، وانتهاء بالجامعة ، مروراً
 بطرق التدريس ، واختيار النصوص التي تُدرج في برامج التعليم ، وانتهاء بالمقاييس
 النقدية ، هذا دون أن نذكر وسائل الاعلام ، على أنواعها . فالماضوية ، بوجهيها الفني
 والسياسي ، لا توجه الكتابة وحدها ، وإنما توجه كذلك القراءة / النقد ، وهي ، في
 هذا الصدد ، تطرح الادعاء - وهو ادعاء سائد - بأن النص الشعري يجب أن يقدم نفسه
 واضحاً للقارئ (ضمنيًا : كل قارئ) . ويعني هذا الادعاء أنه ليس لمعرفة التغير
 الحادث ، أو لمعرفة العصر ومشكلاته ، أو لمعرفة المفهومات والمعايير الجمالية
 والنقدية السابقة والناشئة ، أية علاقة بقراءة هذا النص . ومثل هذه القراءة سلبية لا تُعنى
 إلا بالكشف المباشر عما يُسمى بـ « المضمون » أو بـ « نص » الشاعر . وهي إذن ،
 قراءة تقرأ النص كوصف ، من حيث أن اللغة أداة تمثيل ونقل ، لا أداة تساؤل ،
 وتعبير . والقارئ هنا لا يقرأ النص في ذاته ، وإنما يقرأ ذاكرته الشخصية : الماضوية -
 الابدولوجية . ومعنى ذلك أن هذه القراءة لا تهدف إلى قراءة النص ، بقدر ما تهدف
 إلى استخدامه . وطبعاً أن هذه القراءة ستدين كل نص غصي على ما تريد . إنها قراءة
 يمكن أن نسميها بـ « القراءة الطامية » : لا تطمس نصية النص وحسب ، وإنما تطمس
 كذلك إمكان التساؤل ، وإعادة النظر ، والحركة الإبداعية ، إنها ، باختصار ،
 تطمس الشعر .

لكن ما الذي زلزل بصنعة مباشرة ، الطريقة الماضوية في القراءة ؟ إنه شكل
 النص . فهذا الشكل المخاير شوش المدخل المألوف لفهم « المعنى » أو « المضمون »
 وشوش المعيار التقويمي الموروث . وإذا كان اعتراض القوي الماضوية - السلفية
 على هذا التشويش « المخرب » مفهوماً وطبيعياً ، فكيف للقوى التقدمية أن تعترض ،

وفي أساس تفكيرها ، نظرياً ، أنها تؤمن بالتميز ، وأن التغير التاريخي يحتم تغيراً في المفاهيم والمعايير وطرق التعبير ؟ ولا بد من أن نلاحظ هنا أن هذه القوى ، بنوعها ، « تغلب » الأشكال « الحديثة » للمسرحية والقصة والرواية ، لكنها « ترفض » الأشكال « الحديثة » للشعر . فهي تنظر إلى شكل الفصيدة الموروث كأنه صمم ، أو مُطْلَق : لا يتطور ، ولا يتغير ، فكأنه في نظرنا هذه ، مرتبط بطبيعة ثابتة ، هو التميز الثابت عنها . أو كأنه شكل مُقَنَّ ، مُعَقَّلَن ، محوّل إلى نظام - مصدر ومعايير لكتابة الشعر ، وللحكم الجمالي الشعري . وبدلاً من أن تنظر إليه القوى الثانية ، أعني قوى التقدم ، بوصفه ظاهرة تاريخية مرتبطة بتصنيف معين للأنواع الأدبية ، يرتبط بنظام ثقافي معين ، وبطرق للمعرفة خاصة ، تنظر إليه ، على العكس ، كأنه مرتبط بقوانين أبدية ثابتة لكتابة الشعر وتصنيفه وتفويحه . فباي « سحر » تكون هذه القوى « مثالية / جوهرية » في النظر إلى الشعر ، « واقعية / تاريخية » في النظر إلى غيره ؟

لكن ، ما الشكل في الشعر ؟ إنه خريفة في استكشاف الواقع والتعبير عنه . وهو ، إذن ، ينشأ ويتحدد ، ويتميز ، في التاريخ - في المتحوّل ، وليس في الثابت المطلق . ومن هنا أهميته : فالشكل الجديد يرلزل السائد - معرفة وتعبيراً ، من حيث أن فاعليته المزلزلة آتية من كونه مغايرة خاصة ومغايرة ، في معرفة الواقع وتغييره ، ومن كونه مضاداً للمقاربة السائدة ، وهجومياً . وطبعاً أن الشكل لا يعمل معزولاً ، وإنما يعمل داخل شبكة من العلاقات : مع الأشكال التعبيرية الأخرى ، ومع النصوص السابقة ، اختلافاً أو اتلافاً .

وفي هذا ما يدفعنا إلى القول إن الشكل الحديث في الشعر لم يُحارب ، عُتِقاً ، لمحض شعريته ، بقدر ما حُورب من حيث أنه شكلٌ معرفي وتعبيري مغاير ، يُغارب الواقع بطرق مغايرة ، ويؤثر فيه بطرق مغايرة ، مما يزلزل الصورة السائدة عن الواقع ، معرفة وتعبيراً . والدليل على ذلك أن الشعراء « الحديثين » الذين « عرفوا » أو « أخذوا يعرفون » الواقع بالطرق المأخوذة المهيمنة ، و« عبروا » أو « أخذوا يعبرون » عنه ، بطرقها أيضاً ، أذخّلوا في « مملكة » نظامها الثقافي - السياسي ، ذلك أنهم لم يحدوا بشكلهم أي خطر على معرفتها السائدة وطرقها ، بل أصبحوا جزءاً منها . والأمثلة كثيرة : فشعراء « حديثون » يقرأون ويلتصمون بالمنهجية ذاتها التي تُطبق في قراءة زهير بن أبي سلمى أو حسان بن ثابت وتدرسهما ، - حياة الشاعر ، مؤلفاته ، نماذج

منها ، شرح بعض معانيها اللغوية والوطنية ، وحصائصها البلاغية والبيانية ، - أو ، في أقصى تقدّم : قراءة « المعنى » وتدريبه !
- ٤ -

من هنا ، يتبعاً لما تقدّم ، نجرى أهمية القراءة . إن نصّاً شعريّاً يُقْلِت من المعايير المقننة الماضوية ، ومن جماليّاتها ، لا نمسك ولا نصيح قراءته إلا بمعايير مختلفة ، وجمالية مختلفة . وهذه قراءة لا تهدف إلى معرفة « المعنى » أو « المضمون » بشكل مباشر ، وإنما تهدف إلى الدخول في العالم التسوّلي الذي يُلّسه النص ، بتعبير آخر : تهدف هذه القراءة إلى مرافقة النص في رحيله الاستكشافي :

أ - طريقته في استخدام اللغة ، وفي التشكيل ،

ب - طريقته في المعرفة وفي التعبير ،

ج - قيمته المعرفية ،

د - بعده الجمالي ، وكيفية استحضاره لإمكانيات اللغة ، وللتشكيل ، التي لم تُكتشف جيداً بعد ، أو لم تُكتشف أصلاً .

هذه القراءة هي التي تتيح لنا أن نتجاوز التناقض المصطنع والمبتذل بين الشاعر و « الجمهور » ، وأن نتجاوز الثنائية الزائفة والساذجة : هل يكتب الشاعر لـ « الجمهور » أم لـ « النخبة » ؟ نتجاوزها إلى الصّحة : فالمسألة ، إبداعياً وفنياً ، هي مسألة شعر حيث وشعر رديء ، لا مسألة شاعر وجمهور . وفي ظني أن هذا التناقض هو في أساس ما أدّى إلى ما يُسمّى اليوم بـ « أزمة » الشعر الحديث . ذلك أنه بحلول بقوة الماضوية المهيمنة ووسائلها القائمة الكابحة ، دون قراءة النص الشعري ، من حيث هو مكان نوعي لعمل نوعي ، لغوي وجمالي . وبما أن الشكل صورة التغير أو مجلّاه ، فقد قُمعت طاقة التشكيل / التجديد ، وكبتت حرية الأبداع ، متعاً بالتغيير / التخريب . . وها هي معظم « الفصائد الحرة » اليوم ، تصبح جزءاً من النسق المفهومي الماضوي السائد ، بل إن معظم « فصائد الثر » تدخل في هذا النسق ، حتى ليكاد « الشعر الحديث » أن يتحول في معظمه ، إلى ممارسة آلية لبعض التشكيلات والصياغات . وفي هذا دليل على اتعدام التجدد في المعرفة ، وفي طرقها ، وطرق

التعبير الجديدة عنها . وفيه ما يطمئن النظام الثقافي الماخوي المهيمن إلى ثبات معايير الكتابة / النقدية ، واستمرار حضورها وفعاليتها . إن لهذا النظام المهيمن ، قراءته المهيمنة ، وقارئه المهيمن . وهذا مما يقتضي أن نفصل قليلاً في الكشف عن هذه « القراءة » وفي التعرف على هذا « القارئ » .

- ٥ -

من « القارئ » اليوم ؟ إنه ، على مستوى الثقافة السائدة ، وفي الأغلب الأعم ، سواء كان ناقدًا محترفًا ، أو قارئًا متابعًا ، أو قارئًا عاديًا ، مشروطًا بجمالية الموروث ، تربيةً وتذوقًا وتكوينًا ، ومشروطًا بالنظرة الايديولوجية الفكرية - السياسية . يتغلغل في هذا كله بعدد ديني يفعل ، قليلًا أو كثيرًا ، بحسب الحالة والوضع والشخص ^(١) .

هذا « القارئ » لا يقرأ نص من حيث هو نص قائم بذاته ، في استقلال عنه : نص - شكل ، له لغته وعلاقاتها وأبعادها . إنه ، بالاحرى ، لا يقرأه ، وإنما يبحث فيه عما يؤكد أو ينفي ، ما « يُصرره » في عقله ونفسه . ينتصر من النص أن يكون « عونًا » له ، إيجابيًا أو سلبيًا ، ولهذا يرى إليه كما يرى إلى وثيقة يستخدمها ليثبت بها دعواه ، أو كما يرى إلى « وصلة » تنمي حاجته . وما بُليت من حدود هذا الاستخدام ، يُهمله ، أو يسكت عنه ، أو لا يفهمه .

سلفًا ، يعني هذا « القارئ » نفسه من القيام بأي جهل للتقدم نحو النص ، والدخول فيه ، بحثًا وتساؤلًا ، فهو يفترض ، ضمناً ، أنه « قارئ » كامل الثقافة ، كلّي القدرة على الفهم ، وللنص - على العكس ، أن يتقدم نحوه ، ويدخل فيه ، ولا بد من أن يكون ، بالطبع ، واضحاً له ، سهلاً بسيطاً ، وإلا فإنه يتهم كاتبه بأنه إنسان يخلط ويخط ، وفي أحسن حال ، يصفه بأنه هامض مُعقّد . لموضوع النقد دائماً ، مدحاً أو ذمناً ، إنما هو النص وكاتبه ، والبري إنما هو ، دائماً ، « القارئ » .

وواضح أن « القراءة » التي يمارسها هذا « القارئ » إنما هي إغناء للنص : تشوّهه وتحجبه . ليس لأنه يفترض ، مسبقاً ، أن يكون النص تلبيةً ، مباشرةً لحاجاته ، وحسب ، بل أيضاً ، وبالأخص ، لأن هذه القراءة ليست قراءة للآخر ، وإنما هي نوع من قراءة الذات .

أن نقرأ اليوم ، مثلاً ، نصاً شعرياً جاهلياً هو أن نقرأ سؤاله . أو هو أن نكتشف أفق الأسئلة فيه . هذا الأفق ، بما يختزنه من اللقاء الممكن معه ، يشكل لنا ، نحن قراءه ، نصاً ثانياً داخل النص الأصلي . وهو ، بلنظر ما يوفر لنا تجاوبا بين أسئلتنا وأسئلته ، يكون حياً - حديثاً - ، أي غير مستغنى ، على الرغم من كونه قديماً . هكذا يدمج في أفق أسئلتنا الغائبة ، وهكذا تتمازج أو تتداخل الآفاق . وهذا يكمن ، كما أحسب ، المعنى الأعمق للتراث ومعنى استمراريته .

معنى استمراريته للتراث أعني ، في الوقت ذاته ، معنى تغيره . ذلك أن هذا النوع من القراءة المستندة هو وحده الذي يتيح لنا أن نميز بين نصين : الأول مكتوب ، بالثقافة السائدة - ثمة ، النظام ، السائد ، فالجمهور هو الذي يخلقه . والثاني مكتوب ، بالثقافة الهامشية ، الممكنة ، المعاصرة . فهو الذي يخلق جمهوره . وهذا النص يتيح أفقاً آخر للاستدلال ، أو بغير ألفها المعاني السائدة . ومن هنا يكون مقياس التغير الكتابي والجمالي متبثقاً من الطاقة التفاضلية التحويلية في النص . لهذه طاقة انتقائية وتحرر . وهي ، إذن ، بالضرورة طاقة تفجير وتحرير .

للتغيير هنا بُعد آخر يتصل بتجديد كتابة التاريخ الأدبي أو إعادة كتابته بمنظور مختلف . فكل جيل أدبي خلاق بعيد كتابة موروثه من حيث أنه بعيد قراءته بشكل خلاق . يعني هذا أن المحك الأساسي لقيمة النص هو في أنه متحرك ، ليس له معنى مسبق ، ثابت . فمعنى النص الابداعي يتحدد في كل قراءة ، مع كل قارئ ، بشكل جديد ، وغير متوقع . إن للنص دلالات بعدد قرائه .

لنفل ، بتعبير آخر ، إن للنص مستويين : الأول هو النص كإمكانية لإيمان محتملة ، أي كإشارة للدلالات . والثاني هو النص كمجموعة من المعاني التي كونتها القراءات المختلفة . الناقد / القارئ هو ، في هذا المستوى ، شريك في معنى النص .

من هنا أهمية « نقد القراءة » أو ما سمّيته « جماليّة القراءة » . هكذا نميز بين نوعين من القراءة ، القراءة السطحية والقراءة العميقة . قارئ النوع الأول يقرأ النص كأنه خيط ، خارج النسيج التاريخي الحي ، أسير اللحظة التي وجد فيها . أمّا قارئ النوع الثاني فيقرأ النص من حيث هو عُنق ثقافي - تاريخي . وهذا اللقاء في العُنق هو الذي يُتيح الكشف عن أهمية النص ، ودوره ، وقيّمه ، وهو الذي يُؤلّد معناه المتحرك .

من هنا ، بالتالي ، نفهم كيف أنّ النص الابداعي ليس مُجرّد إيصال : لكاتبه هدفٌ مسبقٌ يريد أن يحدثه كتأثير في قارئه ، وإنما هو مشروع ، ويريد كاتبه أن يدخل القارئ في مشروع دلالي متحرك ، لا أن « يعلمه » ، أو يغزل إليه « تأثيراً » فكرياً أو سياسياً . والنص الابداعي ، إذن ، ليس تلبيةً أو جواباً . وإنما هو ، على العكس ، دعوة . أو سؤال . وقراءته هي حوارٌ معه ، لذلك لا بدّ من أن تكون إبداعية ، هي أيضاً . وهو ، بالأحرى ، ليس وثيقة ، بل لقاء بين سؤال وسؤال : لقاء بين المبدع والقارئ الذي هو مبدعٌ آخر .

- ٨ -

النظر إلى النص كأنه خيط أو سطح هو في أساس الخلل النقدي - التقويميّ الرّاهن ، وفي أساس الثبات الدلاليّ للنصّ الشعري العربي القديم . وهويّات أدّى إلى جمود هذا النصّ ، وإلى خفّجه ، غالباً . كان جديراً بنصّ امرئ القيس ، مثلاً ، أو أبي نواس ، أو غيرهما أن يأخذ دلالات تختلف بحسب التغيّر التاريخي . لكنّ ذلك لم يحدث . فدلالة هذا النصّ بقيت هي إياها ، ثابتة ، على الرّغم من التغيّر التاريخي - الثقافي - الاجتماعي ، ولا تزال هي نفسها ، في الثقافة الأدبية السائدة ، وبخاصّة في المدارس والجامعات . (هذا على مستوى القراءة ، لكنّ الدلالة تغيّرت على مستوى الكتابة ، فتمّة نصوص كتبت ونُكبت دون احتدام لهذا النصّ ، وفي تعارضٍ معه) .

هناك ، إذن ، ثباتٌ لمعنى الشعر الشعري العربي ، في القراءة العربية
نائدة . وهكذا لا يعاينات مطومة المواصفات الجمالية القديمة - التقليدية
نظرية الأسواع الأدبية والشعرية ، الأسلوب ، الصياغة ، الصناعة ، البناء ، مادة
الشعر ، الشعرية ، مفهوم الشعر ، غاية الشعر ، الغيم الجمالية ومعنى الجمال . . .
إلخ ، وهي مطومة ، تطرد ، من عالم الشعر كل نص لا يصدر عنها .

والمعرفة التي يجب أن يشير إليها هنا هي أن المطومة تزداد ثروتا على الرغم من
نشر نواع أدبية وطرائق تحويلية - انقلابية في الكتابة الشعرية ، وانتشار مبادئ
بصريات تحويلية - انقلاب في اللغة والمكر . وهذه الممارسة تدعونا ، استطرادا إلى
التمسك في هذه النواحر . فلهذا نجد في حركات التي يمتدح أنها أعلى مؤشرات التنمية
وبها الوسط برآيد لتحرير والتجديد ، من يحس بين الطلبة الذين يختصون في
الأدب ، قراءة نص شعري قراءة جمالية خلقة .

وعلى صعيد النقد الأدبي ، يرى في كثير من كتب النقد المتداولة ، وببها كتب
، مقدمة ، مباحث حول قصيدة لا يعرف عليها النقاد ، سبب شعري ، التمييز بين
الموروث وغير الموروث ، على صعيد الكتابة الشعرية ، يرى أشخاص كثيرين ،
ببها ، تدميون ، يغف ، معجرون ، عن هذا التمييز . فلهذا نجد والكتابة محرفة
هوابة ، ومحررة صاعدة ، وحيرة ، بالعدوى - لا بالأصالة .

- ٩ -

نخلص إلى القول إن بعد القراءة ، وه العاري ، هو من المهمات الأولى للنقد .
اليوم . إن عليه أن يتناول باستقصاء جمالية القراءة السائدة التي لا تزال نوحها تقليدية
أسواع الشعري الموروث ، وصريده في التدقيق والتفويض . ولا بد ، إذن ، من تجاوز
هذه التقليدية . وهذا التجاوز هو في أن : رفض لهذه القراءة السائدة ، فهما واحكاما ،
ورفض لمتأخر ، جمهورها . فإذا كانت الكتابة الشعرية الإبداعية ، تحنق ، فإنها
ببها تحلق منها . فإن حاجتنا اليوم ، كتابة ونقد ، هي إلى اللغز معها : إلى حماية
القراءة الإبداعية .

(٦) بالمعنى الشعري الشامل لكلمة لغة

(٧) هناك نوع من القراءة مضبوط بالزمن المسبب ، غير أن له وصفا آخر ، ونحيا له

من أنماط البطل في الرواية العراقية

د . صبري مسلم

وقد شاع الخائب الذي يمكن أن نطلق عليه اسم «البطل المحبط» - وإن اطلوت التسمية على مصطلح نفسي محدد^(١) - في الرواية الأوربية حتى أننا نجد كثيراً من أبطال لروايات الأوربية المعروفة حائزين محبطين ويعمم أرتولد هورر حكماً بالخيبة يطلقه على «مطل الرواية الأوربية الحديثة» حيث يرى أنه سلسلة من الخائبات، وأن الحياة من حولهم صورت على أنها عقبة لا جدوى منها^(٢)

ولعل الدافع إلى هذا الاتجاه صوب الخيبة والإحباط في الرواية الأوربية هو قيام الحرب الكونية الأولى وما تلاها من كوارث وأزمات، وشيوع الفلسفات المتشائمة والأفكار السلبية، وقيام الحرب العالمية الثانية وانتشار التقنية الصناعية الهائلة التي تشعر الإنسان بضالته وتبعيته للآلة وقد دفعت طبيعة النظم الرأسمالية في العالم الغربي وطبيعة تعاملها مع الإنسان كتاب الرواية الأوربيين إلى رسم شخصية الإنسان المحاصر الذي لا يرى ثمة خلاصاً من الكارثة

ولو بحثنا عن جذور البطل المحبط عامة لوجدنا أنه يقع على النقاب من شخصية البطل الحزين في القصص الأسطورية والشعبية فالبطل الأسطوري يحكي مزوجاً للإنسان إلى المعرفة واكتشاف عن المجهول واستئناس الخوف والحكم في العناصر والقلب على الزمان وعلى المكان^(٣)، وربما بدت بعض ملامح البطل المحبط قريبة من ملامح البطل الشرير في هذا القصص^(٤)، إلا أن طبيعة البطل الشرير لا تتطابق مع طبيعة البطل المحبط ولا تتشابه تماماً إلا في تلك الرغبة في

تستقر الهزيمة في أعماق البطل المحبط، فهي قدره اندي رضي به وبزيمه، أن البطل المحبط متشائم ولا مجال ودو مزعة سوداوية وهو يخلق كل المواقف التي قد تتفتح أمامه أنه يائس ومزعج تماماً عن حركة المجتمع من حوله فهو لا يريد أن يكون جزءاً من مجتمعه يؤثر فيه ويتأثر به، ولا يعبئ أن يتقدم هذا المجتمع أو يتأخر وغالب ما يتخذ موقفاً سلبيًا من الناس، وربما اتخذ موقفاً عدائياً هذا ما من المجتمع الذي ينتمي إليه، فهم المجتمع فهمًا خاصًا وانفتح بهذا الفهم وانطلق منه معتمداً ومستنقداً استنتاجات خاصة أيضاً لقد خلقت معه زمته انساناً مشوهاً من الداخل وعجز عن تجاوز هذه الأزمة أو إيجاد حل مناسب لها

إن القلق والسوداوية وعدم الاستقرار وانعدام التوازن من سمات حياته المضطربة، وهو وإن التقى مع البطل المغترب في بعض هذه السمات فإنه يختلف عنه في أنه لا يبحث عن انتقاء ينهي أزمته الروحية وهو يرفض كل الحلول المتاحة له من أجل الخلاص، ويصر على أن يتجه صوب الكارثة أو التدمير أو إنهاء حياته بالانتحار والموت والبطل المغترب إيجابياً في انغماسه عن مجبته، أنه بطل لا منتم يبحث عن الانتماء، وهو يريد الخلاص، ويبدل جهوداً كبيرة في سبيل ذلك، ويعاني كي يجد المعنى وراء وجوده وحياته، أنه يبحث عن منطلقات وأهداف وأفكار في حين أن البطل المحبط سلبي في انغماسه عن مجتمعه، وهو لا منتم أيضاً ولكنه لا يريد الانتماء، ولا يبحث عنه، وهو لا يبذل أي جهد باتجاه خلاصه، ولا يتحرك إلا باتجاه الأزمة وتعقدها، وهو يرى أن لا أمل فيه ولا شفاء له من مرقه.

البحر والتمدن وعاقة حطى المسره الحيره للبطل الحبر
بصاف الى ذلك ان البطل المحطبي ارمته . وهو مقتنع بان لا
خلاص له منها . وهو يجر هذا لنفسه او للآخرين . في حين ان
البطل الشرير في القصص الشعبي والاسطوري ممط أكثر منه
شخصية انسانية . ان بطل البطل الشرير شربوا في كل سمات
شخصيته لا يطور ولا يتغير . وهو لا يعي هذا الشر الذي في
داخله ولا يبرره

وربما بدأ البطل (التراجيدي) - كما صورته الاداب
الاوربية - اقرب الى البطل المحط من البطل الشرير في
القصص الشعبي . فالبطل التراجيدي هو بطل ذاتي ياتي بأدق
معاني هذه الكلمة لانه لا يفهم القوة الخارجية لا يفهم
(الموضوع) ولا يصنع احكامه^(١٤) . ومثله البطل المحط
الذي فهم الموضوع (وهو كل ما يقع خارج ذات البطل) فهما
خاطئا وانقسم عنه وعمّا يتطله من سلوك . وكما ان خطأ ما
يقتره البطل التراجيدي بلا وعي منه يؤدي الى نكده وملاكه
بعد ان كثر زعيما او ملكا فاضلا . فالبطل التراجيدي يجب ان
يكون فاضلا مع عيب كبير يشوب فضيلته ويؤدي الى
هلاكه^(١٥) . فان البطل المحط . يعيش أزمة كبيرة تهزم وتغير
مفاهيمه فيتجه صوب السلبية والهدم . ويهتز بالضرورة تلك
التوازن بين ذاته وما يحيط بهذه الذات . هناك اذا توازن بين
الذات والخارج . بين السبب والنتيجة . هو ما يخلق
التراجيديا^(١٦) .

ولو بحثنا عن بطل آخر في الاداب الاوربية المعاصرة أكثر
شبه بالبطل المحط لوحدنا في البطل . فاللامنتمي الوجودي
كما سماه كولن ولسون صورة مقابلة للبطل المحط
واللامنتمي الوجودي هو انعكس لفلسفة الوجودية في الفكر
الاوربي فاللامنتمي الوجودي - كما يعتقد ولسون - هو بطل
العصر . انه من يدرك بان الاسلانية تقوم على اسس واه . الى
جانب انه يرى أكثر وأعقق مما يجب لذلك فهو يعهم ما حوله
فهما خاطئا قائما على التعامل مع جوهر الاشياء والذات . وبما
ان الجهد الانساني خاتمته الحراب وينتهي الانسان ملوث
فالعدم . لذلك قل كل شيء عيب لا طائل وراءه ولا هدف
ويشغل اللامنتمي الوجودي نفسه بجوهر الحياة والموت .
الوجود والعدم . ان اللامنتمي ينظر الى الامور بعين تستطلع
ان تنفذ الى صميم خداع النفس الخالوف الى ما يعي الرجل
والساء عيونهم به من مشاعر وانفعالات^(١٧) . ان الاعراق في
الشؤون اليومية الثقافية والامال ذات البريق الذي يخطف
بصر الانسان العادي تعني السقوط في نظر الوجودي الهارب
من اي انتماء . فليس ثمة ذات مفردة معطاة وحدها بل كل ذلك
تفترض بطبعها الغير الذي تسكنه وتوجد معه . وهذا الغير
يستولي على وجود الذات بما يفرضه عليها من احوال ووضوح
حتى لينتهي الامر الى ان تذوب الذات في الغير او في النفس . فلا
تفكر الذات الا كما يفكر الناس ولا تفعل الا كما يفعل الناس ولا

تسهر الا كما يشعر الناس . وهذا يقضي الى ما يسميه هيدجر
باسم السقوط^(١٨) .

ومطعم الدائمة على اللامنتمي الوجودي وتنم في شعاب
دائه العاصنة - لا يعرف اللامنتمي من هو . فقد وجد (انا) الا
انها ليست (انا) حقيقية اما هدفه الرئيسي فهو ان يجد طريقا
للعودة الى نفسه^(١٩) . وهو حرص على ان يظل حرا في كل
التفروغ وهمه لحيته هو فهم خاص جدا . انه التحرر من كل
القيود الذاتية منها والموضوعية . الحرية هي اشارة البدء
كما انها صلب ازمنة اللامنتمي والحرية هما اصطلاحان
متراضيان دائما ان مشكلة اللامنتمي هي مشكلة الحرية
ان الانسان يصبح لا مسميا حين يبدأ بالهدم بحث وطاعة
شعوره بانه ليس حرا^(٢٠)

ومن نماذج البطل اللامنتمي الوجودي شخصية روكاستن
بطل رواية «العشيان» لجان بول سارتر ومير سور بطل رواية
«الغريب» لالير كامو وغريغور سامسا بطل رواية «المسخ» .
لفرانز كافكا . مورد هذه النماذج خاصة لتأثيرها الكبير في
روائيين عراقيين حاولو تقليد هذه الاعمال لرواية ولا
سيما في مرحلة الستينات من هذا القرن . وهي المرحلة التي
سهلت ظهور هذا النمط من البطولة في اربعة العرقية
وسيرد تفصيل لهذا الشأن في موضع لاحق من هذا البحث
ولا يعني ما ذكرناه ان شخصية البطل المحط في الرواية
العراقية تطبق شخصية اللامنتمي الوجودي - كما عبرت
عنه الاداب الاوربية - . الا ان هناك تشابها كبيرا في ملامح
اشخصيتين . وسه ذلك الاعراق في الدنية والعشاق وروح
اباس وفقدان الاصل في الحياة . الى جانب القلق وعدم
استقرار واتحاد موقف الرفض والعداء لكل ما يحيط بالبطل
من اساس او اشياء او ظروف . وفي النماذج المقلدة للبطل
المحط في الرواية العراقية صورة مطابقة لهذه الشخصية في
سماتها الاوربية . اذ حرصت هذه النماذج على متابعة النمط
الوجودي كما رسمته الاداب الاوربية تعالما متجاهلة صلة
بالبطل المحط بالتقربة المحلية وضرورة ان تكون هناك صلة
ما

ان الانموذج الذي رسمته الاداب الوجودية في اوربا
فرضته ظروف خاصة عاشتها اوربا . فالوجودية نتاج انطلق
الذي اصاب العالم بعد الحرب الاولى والثانية . وقد كل لها
جدور عند الفلاسفة اليونانيين . الا انها تبلورت في العصر
الحديث في منهج فلسفي متعدد^(٢١) . ومن هنا فان طبيعة
الانموذج الوجودي تشكل وفق تلك الظروف التي عاشها هناك
في اوربا

وليس الوجودية وحدها هي التي ساهمت في خلق
الانموذج الذي يقترب من البطل المحط في صورته التي
وجدناها في الرواية العراقية وانما شربحت عوامل اخرى في
تكريس مثل هذا النمط من البطولة . ولعل طبيعة رؤية

الانتظمة الرأسمالية للفرد في الغرب الاوربي ساهمت في تكريس ايباس والاحباط داخل الشخصية الانسانية هناك . يضاف الى ذلك ان طبيعة انصة بين الطبقة الرأسمالية والفرد حيث يكون الجهد الانساني الفردي قائما اذ ما قيس بالامجار الي الهكل تبدو سببا في احساس الفرد بآلته والصراع فالرأسمالية تصنع قيمة مادية محددة للجهد الانساني وتحوله بذلك الى سلعة تخضع للعرض والطلب . ومن هه فقد انعكست هذه الحقيقة في المجتمعات الرأسمالية على الفكر والعن الاوربيين فوجدنا ذك الاغراق في لفردية والتشاؤم احساسا من الانسان هناك بالضياع والتفاهة ان طبيعة المجتمع الصناعي ونطور الالة وتضاع الاننتاج والاتحاد نحو الاستغناء عن الطابع الخاص للجهد الفردي ادى الى احساس كبير بضياع الطابع الشخصي للشخصية الانسانية وحرما من تحقيق ذاتها عن طريق العمل الفردي . يتميز المجتمع الصناعي اذ يتحول العلاقات بين الناس الى علاقات بين الاشياء ويتميز ايضا بزيادة تقسيم العمل والتخصص فالانسان اذ يعمل يتفقت وينقسم كيانه الى اجزاء ... وكلما زاد الانتاج اتساعا . زادت اشخصية تضالاً^{١٥}

ان رد الفعل الانساني يختلف ويتنوع ازاء الفعل الواحد ومن هنا فقد تنوع التعبير عن حالة الضياع التي تلعبها الشخصية الاسمانية في ظل الانتظمة الرأسمالية . ففي الوقت الذي برزت فيه صورة المغترب الباحث عن الإبتداء والمؤمن بالجهد الانساني وبضرورة ان يجد حلاً لآلامه لازمه . فإن الاحباط والباس المطبقين كآلية الاموذج الحائث

● جذور البطل المحبط وتطوره

ان الظروف الموضوعية ساهمت مساهمة فعالة في صياغة النموذج المحبط في الفن الاوربي . ومثله البطل المحبط فقد شاركت الظروف الموضوعية التي شهدها الفكر العراقي في تطور صورته وفي تحديد سماته وابران ملامحه . ان مرحلة الستينات التي اعقبت ثورة ١٤ تموز عام ١٩٥٨ هي المرحلة الاساس في نشوء البطل المحبط وتطوره . وقد شهدت هذه المرحلة هزات سياسية واجتماعية واقتصادية كان لها دورها في الاتجاه الى الخيبة والاحباط ان الخيبة المريرة التي لحقت بالقوى الوطنية جميعا إثر ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ تركت احساسا عميقا بالحزن والسوداوية فقد تاضلت القوى الوطنية طول عقود من السنين كي يبدع ثورة تموز . وفي نهاية المطاف بدت الثورة في صورة هي غير الصورة التي رسمتها لها القوى الوطنية وارادتها . ازاء مثل هذا الوضع كان لابد من التعبير عن حالة الاحباط والخيبة التي شهدتها الاسان العراقي في تلك المرحلة . لقد حاول القاص الشاب ان يقيم تواصلا صحيا مع الواقع الخارجي . وحلول ان يعارض

وطيفته كائنسان وهنئ الا انه وجد امامه عالما معقدا وملينا بالنناقصات والنصرعات وتطل منه عوامل لقهر وكوابيس الموت والعداب والاضطهاد . كان الانسان يذو ويسحق بسهولة ولا يجد مجالا لاحترام كرامته وسانيقته . في مثل هذا الجو الكابوسي . نما وعي القاص الذي كان يأمن ان تحقق له الثورة حلمه في الحرية والسعادة . فجاء الازهاب والقمع ومصادرة الحرية الفكرية لتعزغ احلامه بالخيبة والمرارة والاسى^{١٦}

وكان البطل المحبط تعبير عن طبيعة الانسان اثر تلك الخيبة الكبيرة . اذ رصد تلك المرحلة روائيون عبروا عن خيبتهم عن طريق المبالغة في رسم صورة البطل المحبط الذي يستمد وجوده من طبيعة الظرف اذك . وامام هذا الواقع المعقد كان امام القاص احد الاختيارين : اما مواجهة هذا المسخ ولقهر موقف ثوري واع وباتسني الاصطدام المكتشف بالنظام الذي يستتبت من اجل اداة هذا التحسف واما الانكفاء على الذات والتهرب من مواجهة الواقع . واللجوء الى معالجات ذاتية يسودها الابهام والغوص وترهقها كوابيس عاصمة وموم ذاتية منعقة وما حدث هو ان القاص الشاب بفعل هذه الظروف وبفعل مستوى وعيه واستعداد الكفاحي فصل اعتبار الموقف الثاني^{١٧} . يبدو ان ظاهرة الاحباط شاعت كثيرا خلال مرحلة الستينات ولاسيما في اواخرها . اذ تشبه الضكوى من شيوع المملازج السلبية في القصص العراقي على وجه العموم . وهكذا فان اختفاء المملازج الايجابية وشيوع المملازج السلبية والعنلية هو ظاهرة غير صحيحة بعكس بخلف وعي القاص الفكري والتاريخي . وعدم قدرته على الغوص الى اعماق الظواهر الاجتماعية واستيعاب مضكلات انسانا المعاصر^{١٨}

وما من شك في ان لنكسة حزيران عام (١٩٦٧) اثرا بارزا في تكريس هذا الاحباط في الرواية العراقية . خاصة . وفي الرواية العربية عامة . والنكسة نتيجة كبيرة لاسباب وممرات تمت وتركزت . وكان لآمد من حلول تلك الكارثة عام ١٩٦٧ . ان هزيمة حزيران جاءت نتيجة لهزيمة الانية الاجتماعية والسياسية والعسكرية المعطوبة . وقد فجرت العديد من القضايا والمشكلات . وكان لها ابعاد سياسية واجتماعية وعربية وعلمية . لهذا فان الهزيمة تعد موضوعا واسعا له زواياه المتعددة وجوانبه الكثيرة المتشعبة والمداخل^{١٩} وكان وقع النكسة مكملاً للمناق الذي وحده فيه الانسان العربي المثقف نفسه . وهذا الفن العربي انسجما مع طبيعة المرحلة يؤمن بسوداويته وخبثته ويتعاطف مع بواعث الياس في داخله . ولم ينج الفنان الروائي في العراق من هذا الموقف . اذ تجده واضحا بارزا في الروايات التي تلت النكسة . والحدير بالذكر ان حدث النكسة فرض ردود فعل مختلفة . ففي الوقت الذي رسم فيه بعض لروائيين صورة

الشخصية وتطورها في صورها المختلفة التي سيرد الحدث عنها

● صور مختارة من البطل المحبط

ان الشخصية الروائية تستمد اصلتها من طبيعة الشخصية الانسانية ، وبما ان الشخصية الانسانية معنوعة ، وهي تمتلك بصمات متميزة وصابعا متفردا لذلك فان من الصعوبة بمكان ان نضع هذه الشخصية في قالب حاصر او نمط محدد ثابت ، وينطبق هذا على البطل المحبط الذي يعبر عن احباطه في كل تجربة روائية بطريقة مختلفة عنها في تجربة روائية اخرى ، ان هذا التنوع والاختلاف يقف حائلا امام وضع حدود فاصلة ثابتة بين صورة واخرى ، ان نخلل هناك خصوصيات تتفرد بها صورة دون اخرى وهذا لا يمنع من وجود خط علم وملامح مشتركة تندو مقاربة الى حد ما بحيث يمكن ان نجمع أكثر من صورة روائية تحت سمة مشتركة ، وفي طيات الصورة الواحدة نكتين السمات المتفردة التي تطبع صورة لبطل المحبط بطابعها الخاص .

● الصورة المقلدة

تقسم الصورة المقلدة لبطل المحبط بضعف صلتها بالتربة المحلية العراقية ، ان تباين هذه الصورة عنها وتقريب من النموذج الروائي الاوربي . ومن هنا فإن هذا النمط من الروايات ينادى عن هموم المجتمع العراقي ولا يعكس الصورة الاصلية له ، وانما هو يحاول التعبير عن مجتمع غربي يعرض همومه ووضعها الخاص المستمد من طبيعة ظروفه ومشاكله . وغالبا ما تكون هذه الصورة المقلدة مشوهة وغير حقيقية ويمكن رد مجمل سماتها وملامحها الى صور اوروبية معروفة رسمها فنانون روائيون امسكوا ادواتهم ووعوا مجتمعاتهم ، فجاءت اعمالهم انعكاسا لتلك المجتمعات وتعبيرا اصيلا عن المرحلة التاريخية التي يعيشها البطل الروائي هناك . تطالعنا صورة سكرة البطل المحبط في رواية «السجين» لانيس زكي حسن ، وهي صورة تنقصها الاصلية ، لا تجاري النموذج الاوربي ولا تلصق بالارض وتندو هموم البطل فيها خيالية قياسا بطبيعة البطل المحبط العراقي او العربي او الانسان في نول العالم الثالث عمة . ولا نجد في هذا البطل الذي صاغه اميس زكي حسن من خلال رواية السجين سمات عراقية ، انه بطل مطلق مجرد أكثر منه شخصية عراقية تعيش وتنفس وتمارس الحياة بتفاصيلها وحرثاتها . ان بطل هذه الرواية نمط وفكرة أكثر منه اسما حقيقيا ومن صور احباط البطل في هذه الرواية انه بلا اسم ، وهو لا يهمة اسمه ولا يريد ان يذكره ، فالاسماء لا تعني شيئا لمنسجبة اليه ، مؤكدا عن انه سجين يشبه السجناء الآخرين ، وهو

بطل جدد يمكنه ان يتجاوز ما لعمل البناء والجهد والمثابرة هذه الفكرة فان آخرين رسموا صورة ابطال محاصرين يائسين . ان هؤلاء لا يبالون بظرونها الى انحصار من خلال بظارات اشد قتامة وسوادا ، وهم حين يدمرون المعلم تفقد العلاقات قدرتها على الارتباط ويصبح الحلم بديلا للواقع والشعر بديلا للغة الحوار

ان البطل المحبط في الرواية العراقية ضعيف الصلة بالمناخ الروائي الاول وبديعة الانتاج القصصي العراقي ان لم يسبق لقاص عراقي ان هدف الى رسم صورة بطل يائس من غير ان يفتح قوة في حياة هذا البطل او ان يكون هناك هدف ما من تصويره يائسا محبطا في مرحلة ما من مراحل صراعه مع ذاته او العالم الخارجي من حوله . الا ننا اذا تلمسنا ملامح مقاربة للملامح البطل المحبط كما تبلور واستقرت صورته فيما بعد في لرواية العراقية بجده في معص الشخصيات الشريرة التي حكم عليها القاص بالشئ منذ البداية يقصد اظهار قيمة الجهد الانساني وميزة الفطرة الخيرة وابراز شخصية البطل الخير الذي يؤمن بالعمل والصراع من اجل مستقبل افضل . ولم يسبق ان رتق قاص على الشخصية الشريرة الانتهازية قبل دنون ايوب حين صور شخصية الدكتور ابراهيم ، وكان يعي عملية التصوير ويصيف ظلالا سوداء قائمة الى محمل اللوحة التي ظهر فيها الدكتور ابراهيم شريرا غلبة في الشر والخيث والدهاء . وقد انتهى جهده بالاختلاف ، الا انه تلمس طريقا آخر للمجاة ، وهو اقتلاع حدوده غير المعينة من الارض العراقية وهجرته الى امريك . ان في الدكتور ابراهيم ملامح تقترب من ملامح البطل المحبط الا ان صورة الدكتور ابراهيم لا تطابق صورة البطل المحبط كما تبلور في مرحلة لاحقة . وقد اشاعت شخصية الدكتور ابراهيم بان احباطها كان نابعا من طبيعة الارادة اشربية المبعثة من داخلها

وقد حدد ملامح مقاربة اخرى للملامح البطل المحبط في محاولة البحث عن جذوره في (علي الرماح) بطل رواية «شيخ القبيلة لحمدي علي ، فقد قتل الرماح نفسه في اخر مشهد من الرواية حين رأى ابنة عمه وهي تجن . لقد حاول ان يهرب من الشر ولكن الشر كان يقصده انى رحل ، وعلى الرغم من انه نجح في الابتصار على الشر الا ان الصحبة كفت ابنة عمه فقرّر ان لا يتمتع بشجرة انتصاره وجهده فانهي حياته في خاتمة الرواية

لقد ابتدا البطل المحبط بتلك الصورة المقلدة التي سيرد الحديث عنها ، ولم يتطور في صورته المعترجة بإنموذج حقيقي يرفدها من عالم الواقع ، الا حين طرأت ظروف موضوعية دفعت الروائيين الى رسم صورة البطل المحبط المنسجم مع الشخصية الانسانية داخل المجتمع العراقي لذلك ، والتي عانت من ضغوط وظروف استعدت ظهور هذه

يعني بالسجناء الناس أجمعين، ترى ما هو الاسم الذي أطلق على تلك للزوجة . الزوجة التي تمخض عنها عباى أبيه لأمه وخواره فوقها كالنور . الشهوة . أم الاصطاد . سجين مخرج من سجين الى ما لا نهاية له ، وهو حقا لا يريد ان يصدق انهما كانا سجينين ولكنه لم يكن يستطيع^(١١) وربما رغب اميس زكي حسن في ان يعطي بطله اسعدا مطلقا كي يمثل الانسان حيث كان ، ولكن البطل ظل بلا جدور تنافسه الحرارة والحياة واصدق لفسى

ويكرر انيس زكي حسن صوره كثيرا الى درجة الملل ، لقد فهمنا منذ البداية . من خلال الرواية . ان الانسان سجين وان الناس اسمه بالمثل فلماذا هذا التكرار والالاحاح على هذه الصورة ؟ ولم يكتف كاتب . اسجين . بصورة البطل الفسرة الى الناس بل استعمل محشرات وحيوانات اخرى وكرر هذه الصور بشكل يستفز احساس لقارئ ويغفره من الرواية ، فالناس نمل وغتران وحشرات وحرذان وثيران وانفار وجرم . ولا ضرورة فنية لاسعراض هذه القائمة من الحشرات والحيوانات فكان يريد ان يقول لهم انهم غتران ولماذا لا يقول لهم ذلك ، وانطلق يصرخ في الشوارع فترس ، فتران فتران^(١٢) ويورد في موضع آخر ولكنهم سارزون اغبياء جبناء نمل قمل ، هذه البقيرة النافقة ، اسقرية لتي ثار عليها الى الابد^(١٣) ويقول في موضع ثالث ، لم يعد يزعجه انه مع الخراف يذوق مثلها ويسير مثلها نحو سكين الحراكر لانه لم يعد مثل الحراف . لقد كان في الماضي يستسلم استسلاما تاما والفرق كبير بين الموقفين^(١٤)

ومن صور احباط البطل رفضه الافكار والكتب ، وتمزيقه اياها ، واعتقاده بانها مضللة وان يريق الكلمات سراب خداع وانطلق يمزق كل شيء ، وشعر بلذة عذبة بينما كان يمزق كل شيء ويدوس بقدميه على الصفحات ، على الاسماء سيدوس الزمن على هذه الاشياء فلماذا لا يسبق الزمن ؟ مستصحو البشرية في يوم من الايام من غفوتها وتقنيه الى نفسها فتجد انها غارقة وسط اكاداس من هذه الصفحات والكتابات ، كلها ثثرة وامنية وسخف ، فلماذا لا يسبق البشرية في هذا ؟ وطفا يدمر كل شيء^(١٥)

كان بطل اميس زكي حسن متروحا ولكنه كان يحس بان زوجه قيد بغيض عليه ان يتخلص منه ، كانت تلك النملة النافقة وزوجه تعيش معه في كهف قذر ، وكانت تلتف في الليل مغطاء ممزق لا يد انه كان مملوا بالقمل^(١٦) قرر ان يطردها على الرغم من انه يرغب في جسدها فقط ، اثر حزينة واعتناقه من كل القيود ابوهية منها والحقيقية ، لقد كانت تمخض اليه ببراءة الطفل ، فلماذا لا تخرجيني من حياتك الى الابد ؟ امي اريد ان اعيش وحدي وحدي وحدي هل فهمت ؟ وانتبه الى نفسه ، لقد كان يصرخ في وجهها كالكلب المسعور ، شعر في تلك اللحظة بانه كان يدرك معنى الحرية لأول مرة في حياته ادراكا

لم يكن قد عرفه من قبل بهذه السعة وهذا المدى^(١٧) انه لا ينتمي الى احد او شيء ، ولا يريد ان ينتمي اليه احد او شيء لذلك فقد تخلص من زوجة كما تخلص من قمل من احساسه بالانتماء الى امه وابيه واعتقد بانهما سجينان لانهما انجبا من غير ان يستشيراه ولم يكن راغبا في ان يوجد في هذه الحياة لانه يعتقد انها لعنة دائمة وسجن كبير ، عليه ان يسارع بالتخلص منه على وجه السرعة

وتبدأ رحلته نحو الجبور بعد ان يطرد زوجه ويقرر ان لا يذهب الى المكان الذي يعمل فيه ، ويبدأ بتفكير افكاره الحنونية بمطلق بالحديث مع نفسه ويطلق اصواتا وكلمات غير مالوفة ، ويجلب اهتمام الناس به ، ويكون ذلك مدعاة لمخزيتهم كوتقبض عليه الشرطة ، ويقاد الى المستشفى ، ولكنه يفر من الشرطي ، انه يكره القيود ، ويحب الحرية ، وحين يفر يشعر ذلك اسوار الداخلي المشوش في اعماقه ، وهو اشبه بشريط متقطع غائم ، واخيرا يقرر ان ينحصر بان يرمي نفسه من اعلى الجبل الى الوادي ، وينفذ قراره حيث ينحطم جسده ولكن شيئا من الوعي يظل في راسه ، فيدرك انه عرف الحقيقة في الوقت الذي لم تعد تهمة هذه الحقيقة في شيء ، وهكذا تتبع الجثة في حفرة ما ، لا يكتثر لها احد ميمما هي تمثل نتيجة اعناء ، ولكن من هو الذي يريد الحقيقة ؟ لا يريدوا الا صاحبها صاحبها فقط الذي بحث عنها طويلا ، وضحي من اجلها يا ضحي ، الا ان المهلة في الامر والسخرية كل السخرية هي في ان الحقيقة لا تظهر الا حين لا يعود صاحبها في حاجة اليها على الاطلاق^(١٨)

ويعطي اميس زكي حسن اكثر من دليل على ان بطله بلا جدور وبلا ارض يقف عليها ، لقد غاض في ذات البطل المتصحمة ولم يشدها الى جذر واحد في ارض ما ، ان هذا البطل يظل نمطا يلاحق افكار انيس ، ويطباق الصورة الذهنية المتطرفة التي رسمها او التي شسختها عن نماذج اوربية اصيلة عكستها ظروف اجتماعية هناك ، تطأنت مثل هذا النمط من الابطال ، ومنهم على سبيل المثال روكنتون بطل «الفنانيان» لجان بول سارتر او ميرسول بطل «الغريب» لالبر كامى او غريغور سامسا بطل «المسخ» لغرانز كافكا .

ولا نجد صعوبة في تبين هذه التأثيرات في رواية السجين ، فرواية جان بول سارتر «الفنانيان» واضحة التأثير من خلال تلك المشاهد التي تعترى البطل واحساسه بالفنانيان وهو يرى سلق زوجه ، لم يكن يحتفل مطلقا ان يواجه عينها عاريين ثم يشد جسدها الى جسده ويستشعر الدفء بقوة وعنف ، ويهتق آه انه يريد ان يتقيا ، كانت تتوقع ذلك ، كانت تريد ذلك ، وكانت تدبها الى استيقاظها .. وشعر مرة اخرى برغبة في التقيؤ ، وارتفع شيء قليل ثقيل في اعماقه وصعد الى صدره ثم الى حلقومه ، ولكنه كبته ونجح قليلا ، كانت تبرز ساقلها ... ولكن الاشياء كلها كانت تصفعه فيرند الى اعماقه مره

أخرى ويتحول إلى غمقان^(٣٠)

ونجد صدى فكرة رواية العريب لالبيز كامي في هذه الرواية . إذ إن مرسول يدرك الحقيقة بعد أن يحكم عليه بالإعدام مثلهما أدرك بطل أنيس زكي حسن الحقيقت وهو يحتضر بعد أن رمى نفسه من أعلى الجبل ، ولم تعد هذه الحقيقة تهمة في شيء . ولم تظهر الحقيقة إلا حين ماتت الحقيقة . كان قرص الشمس يذهب خلف التلال . ونشر حقائق جديدة على أشياء قديمة ، فكان الكون كله قاموس ضخم اختفت معانيه جميعها في الليل . وطفق الشجاع في اصباح يحمل المعاني الجديدة . وكان الحياة لا يمكن أن تتدفق إلا من حلة الحياة وكان شيئاً لم يحدث أبداً^(٣١)

ويبدو أثر المسخ ، لفرانز كافكا في تلك الصورة التي رسمها أنيس لمظله وأحاساسه بأنه حسمه ضخمة لها عشرون طرفاً وهو يخاف من هذه الحشرة التي هي ذاته . إن هذه الصورة تذكرنا بمسح كافكا ، لقد خلق يوماً في حشرة وسخر منها لأنه كل لديها عدد كبير من الأيدي والأرجل . وكان يشعر بالخوف منها أيضاً في ذلك الحين . وإن اكتشف أنه يتمتع بعشرين طرف (كدا) ، وإذا وضع تلك الأطراف بعضها بجانب البعض الآخر فأنها لن تزيد وإن تنقص عن مظهر تلك الحشرة . وصار الآن يخاف كيانه نفسه ، فعلاً لم يقطع تلك الأطراف مثلاً^(٣٢) . إن الأطراف العشرين لبطل المسخ تشبه أطراف غريغور سامسا لبطل المسخ الذي أفاق ذات صباح ، فوجد نفسه . وقد تحول إلى حشرة ضخمة ، كل في حلجة إلى الأبد وأيداك يرفع نفسه إلى أعلى . ولكن لم يكن لديه بدلاً من ذلك غير تلك الأرجل العديدة الصغيرة التي لم تكف قط عن التحرك في مختلف الاتجاهات . والنبي لم يكن في ميسوره أن يسيطر عليها البتة وأضحت سائر الأرجل تتحرك كل نحو ، أكثر احتياجاً في اضطراب كرية إلى أبعد الحدود^(٣٣)

نقل أنيس زكي حسن ملامح مشوهة لمظله منسوخة عن تجارب أوربية فجاء بطله مزيجاً غريباً غير متجانس . ولم ينجح في إعطائه كياناً مقنعاً ، كما أخفق في عرسه في تربة ما بحث يبدو ذا جذور عميقة أو إن له ركيزة مكانية أو زمنية لا يستغني عنها بطل الرواية المعاصرة . كل ما في الأمر أن بطل السجين صدى تلك الرغبة التي دفعت كتائب عراقيين في مرحلة من مراحل تطوّر الرواية العراقية إلى تقليد نماذج أوربية من غير أن يكون هناك مبرر موضوعي ينبع من طبيعة التربة العراقية لوجود أبطال يفكرون أو يسلكون بطريقة التي رسمها بعض هؤلاء الكتّاب .

● البطل المحيط بأثر انتماء خائب

فكرة أو انتماء ما آمن به البطل ، والفتح وضحي وربما التزم به عن طريق تنظييم ما - حين يكون الانتماء سياسياً -

ولكن المظل مكتشف بنفسه زيف جهده السابق ونتيجة تضحيته الكثيرة . ومدلاً من أن يبحث عن فكرة أخرى أو انتماء جديد فانه يؤثر أن يعمد خيفته على الأفكار جميعاً ويأس منها ومن الحياة ومن كل شيء . وهو بذلك لا يحاول إصلاح تلك الفكرة أو ذلك الانتماء ولا يبحث عن تلك العيوب التي هي ليست من صلب الفكرة ومن جوهر الانتماء وإنما يؤثر الهروب إلى الأبد مشيحاً بوجهه عن كل المحاولات التي قد يبذلها من هم حوله مهدد انتقاده من عزلته وانقطاعه عن المجتمع والحياة . يضاف إلى هذا أنه معرض عن كل الفرص التي قد تحتاج إمامه ويمكنه بواسطتها راب الصدع الكبير بينه وبين الناس من حوله . إن الاعتلال المحيطين وفي هذه الصورة يتكون على حالهم في كثير من الأحيان حيث تتجاوزهم الحياة من خلال النماذج الغامضة والإيجابية التي تستجد باستمرار وربما أنهى بعضهم حياته بنفسه أو أنه فضل أن يقضي بقية عمره رهين السجن الأخرى إلى جانب سجنه الروحي المحكم وفي قليل من هذه التجارب ترسم صورة بطل مغرق في اليأس وفي السلبية خلال أحداث الرواية . ولكننا نستفح من السطور الأخيرة أن البطل المحيط سيشفى من أحباطه وسليغته . إذ تهز تجربة ما هرا عتيق يقضي على قناعاته السابقة باليأس من الحياة والقبوط أزماءها . وهذا ما حدث بعد أن بطل روى «الهديم» لجهاد مجيد . ويختار بوهان الخطيب في «ضباب في المطهرة» مصيراً آخر لمظله المحيط . إذ يوغل أنيس في يأسه ومزاجه أعرجها عن المجتمع من حوله . ويشركه الخطيب غرقاً في يأسه مشيراً إلى ضرورة تجاوز ذرفه يأسه يأساً من إصلاحه . وأعادته إلى المجتمع من جديد .

لم تسقط شخصية عدنان بطل رواية «الهديم» لجهاد مجيد فجأة وأبداً اهتمام كتّابها بنسج الأحداث والمواقف التي يبرز أحباطها وسقوطها . وحرص على أن يمهّد لهذا الاحباط بحيث يبدو طبيعياً ومنطقياً وغير مفروض على سياق الرواية . تعترف عدنان أول الأمر في حرمان نفسه من المذات الحسية . وانكب على الأفكار تنسيه واقعها . وتجعلها يحلم بعالم آخر تسوده العدالة والمساواة ولكنه اكتشف فجأة أنه في ضلال وأن مجتمعه يتهاك على المذات والامتلاك . فقرر أن مجاري هذا المجتمع . وأن يشبع غرائزه ونزواته متخلياً عن أفكاره وقيمه . ومداً قراره بالانخراط في الكتف الكثيرة التي كان يقتنيها حيث عرضها للبيع . «أنك تكبر بشكل نظري ، أفنتك أنك قدس أنك من الصفحات فتتخدر يمسك سوط مسحور . سبب بلاهتك هذه الكتف التي ترصفها في أرفوف تسد عليك مساف الضوء»^(٣٤) .

دعا عدنان حياته الجديدة متطرفاً كما فعل أول مرة حين تعارف في اتجاه المضاد . وكان هناك أكثر من مبرر لسقوطه منها طبيعة المجتمع في المرحلة التي آرخ لها جهاد مجيد - وهي المرحلة المتأزمة لنكسة حزيران عام ١٩٦٧ . إذ تحدث «نكسة خلال أحداث الرواية - تلك الطبيعة التي تدفع بالافراد إلى

اتجاهات فردية مسرفة في فرديتها وانانيتها، فما المسرر أن بضحي الفرد من أجل الجماعة، مادام هؤلاء الجماعة لا يبالون بالفرد حين يسقط ولا يهمهم أمره؟ يضاف إلى ذلك الجو العائلي الذي كان يعيشه البطل، لقد كان عدنان على خلاف مع أبيه، وعلى الرغم من أن الأب كان محققاً إلى حد ما في رغبته لتصرفات ابنه، إلا أن أسلوب معاملته لولده عدنان لا يخلو من قسوة. وقد دفع أسلوب المعاملة هذا (عدنان) إلى أن يصير على أسلوبه الجديد في حياة تافهة لا يعنى فيها بشيء سوى لذاته وذاته محاولاً التمسك لكل متعارف الناس على احترامه والتعسف به.

ولم يقف جهاد مجيد عند المبررات الخارجية لسقوط البطل واحباطه، واعني به المجتمع والأهل، وإنما تغلغل إلى ذات البطل وكشف عن عيوب أساسية مهنت لسقوطه، وأولها إحساس عدنان بذاته أكثر مما يجب وغروره بنفسه، أورد جهاد هذا من خلال دكريات عدنان وأسرارته لذكرى تحلي السلاب عنه، حين اتفقوا جميعاً على أن لا يمتحنوا، ولم يكن هو صاحب الفكرة، ولكنه مضى في تنفيذها وأخيراً وجد نفسه وحيداً في الميدان، لقد عمته تلك التجربة درساً في اللامبالاة وعدم الاهتمام بالآخرين، وبند التضحية من أجلهم، شيعوا من غرورك ومعالنك في تصور نفسك، ليحولوا دور تأخر الآخرين بك، الحملة التي شنها الأساتذة كهيئة بتعير الطلاب ضدك جعلتك في حرج عند التعامل معهم.^(٣٦)

ويؤكد جهاد مجيد على فقر بطله عدنان وحرمانه من المخطليات الأساسية التي يحتاجها الإنسان. وهذا هو جنر هموم عدنان، لقد كان محروماً منذ أن وجد على هذه الحياة، وحين اتجه بكل كينلته وأفكاره إلى الكتب سطم من خلالها معالم عادل حميل وجد أنه يسير في طريق مسدود، فالتفت على قيمة ومثله، ووقف في الجانب الآخر منها عازفاً عنها رافضاً إياها اعتاد أبوه أن يشتري له ملابس قديمة وأن يعيش في مكان صغير ضيق وأن يأكل مايسد الرمق، في الوقت الذي يرسل الآخرون فيه في المعيم، «أنا سداجة وبلاهة أفراء كل المفاهيم التي حشوت بها دماغك، أنك تفكر الأشمتر أن لدى هؤلاء المتبرجين المختالين المخترجين، متظرك مقزز، يقصد عليهم متعتهم، تعكر امزجتهم وهم يصطدمون بك، أنك تلوث ملابسهم الناصعة».^(٣٧) ويستشف القارئ المتصق أن (عدنان) انصرف لقراءة أفكار نظرية ذات طابع خيالي أكثر من انصرافه إلى قراءة أفكار واقعية حقيقية لذلك فقد ساهمت هذه الأفكار في تطرفه، أن أحس بأنها ليست أكثر من حلق مخدر يحس بعدها بالارتخاء والخدر ولكنه ما أن يصحو من تأثيرها حتى يرى العالم وفق رؤية أخرى.

ويبدو عامل السن المنكروتنقص التجربة واضح التأثير على عدنان، فهو شاب في الحادية والعشرين، ولا تجربة عملية لديه تستند أفكاره النظرية المحلقة في عالم الخيال، لذلك فقد اتجه إلى الأفكار في سن المراهقة، ثم انصرف عن هذه الأفكار، وهو

لا يزال في مراهقته الفكرية يجرب الفكرة وينقيضها ويكتشف اسقاطات بنفسه، وهذا هو شأن الإنسان أي كان. وقد نصح جهاد مجيد في اضاءة سمة الشمول على بطله، أن (عدنان) يمكن أن يوجد في أي مجتمع، ولا سيما في المجتمع النامي المشابه لظروف مجتمعنا العراقي، فالأفكار الخطرية ضلالية مراكمة يمكن أن تجتذب الشباب من صغار السن، ولكن هذه الأفكار حين لا يسندها واقع عملي فإن السقوط يكون مدياً، وتكون الثورة على هذه الأفكار عذيفة قوية، وهذا ما حصل لعدنان حين اكتشف ريف اتجاهه إلى الأفكار الخيالية المجردة لم يكن لهذه الأفكار في داخله رصيد من الحياة الواقعية. أن هذه القيم والأفكار لم تتبلور إلا لضرورة مسسة تخليء خلفها، وأن التخلي عن هذه القيم والأفكار تعني ضمت التضحية الكبيرة بهذه الضرورة المسسة التي هي ركن من أركان الحياة، وحين يتنقض هذا الركن تهدو الحياة فوضى بلا أسس أو ركائز. ومن هنا قل القيم والأفكار ليست مجرد شرف ذهني زائد ولهو لأفائدة منه، وإنما هي ضرورات ينبغي أن توجد وأن تستمر.

ومن صور احباط عدنان وسقوطه تنكره للأفكار والكتب، وهذا ما نلاحظه منذ الصفحات الأولى في الرواية، ليس هناك عقيدة تستحق أن تكريس لها نفسك، وتضحي من أجلها بل ليس هناك من يخدم عقيدة بصدق وإخلاص.^(٣٨) يضاف إلى ذلك تنكره لمجتمعه حيث وصفه بأنه «أسن راكد لا تنمو فيه سوى لدق»^(٣٩) إذا انصرافه إلى الجنس بطريقة بهيمية، فهو يؤكد هذه الصور ويكرسها، أن (عدنان) لا يرى في منى أو ساهرة إلا الأنثى التي يريد أن يفترسها بنية طريقة كانت. وهو يحقر الناس في قرارة نفسه، ويحاول أن لا يسقط مصلحة نقل الركاب لأنها «تردحهم بالركاب فتجعله تلتصق بأشكال لا تطيقها من الناس»^(٤٠). وما أن تحين الفرصة لجنس مشهود مع المومسات في «شقة» عبد الأمير حتى يتهلك عدنان على هذا الجنس، ويعب منه بشره المحروم، وهو يعامل الساقيات بعنف بالغ حتى أنه يتجنبن دخول غرفته أو معاشرته ويمر حدث النكسة (عام ١٩٦٧) مروراً عابراً عن عدنان من غير أن يثير اهتمامه، ويسخر ممن يثيرهم هذا الحدث بحجة عدم الجدوى وهو يسخر من كل المترمين بعبدامابل أنه يكرهم، ولذلك فقد كل يكرم كل من حوله (عبد الأمير ومحمود) لعكرتهما السياسية، كما يكره أيضاً عبد علي المتدين ولا يربطه بهذه المجموعة شيء سوى ساهرة خطيبة زميله في العمل (عبد الأمير) وعلى الرغم من أنه يعلم بأنهما محطوبان فقد لاحق ساهرة وعرض عليها حبه رغبة منه في جرها إلى طريق الرذيلة. ويبدو عدنان غاي في المطرف حين يناقش القاضي بخصوص أبيه وأمه ويرأته منهما «أتجاني بناء على رغبتهما لأرغبني، تحقيقاً لأمالهما في الانجاب، تنفيذاً لشهوتهما»^(٤١) أما لا اعترف بهما كاب وأم، ليس في أب ولا أم أنا أبو نفسي.^(٤٢) ويبالغ جهاد مجيد بعد كل هذه الصور التي

تنبئ بسقوط عدنان حين يصف لنا شذوذه بطله عدنان وخسته حين أمسك بذلك الصبي الصغير يريد غواصة^(٣٦). ومقدر ما كانت مبررات سقوط لبطل وتهاويه أمام نزواته وغرائزه مقنعة، كانت مبررات عودته إلى الالتزام والافكار والمبادئ وانصحيات مقنعة ايضاً ومطلقة، فقد حلت في خاتمة الرواية روح عبد الأمير في عدنان، وعبد الأمير هذا ينقص عدنان ويقف منه في الجانب الآخر على امتداد الرواية، ولا يحصل هذا الامتزاج بين الشخصيتين إلا في خاتمة الرواية، وبعد مقتل عبد الأمير، إذ يقتل عدنان بعد حياة حامية راحة تلك المطلق العنصرية القوية والعملية التي كان يقف عليها بقصه عبد الأمير «أردت أن تصرخ عالياً فحقت منهم، ربما سيهون حياتك في هذه اللحظة ليس هذا صعباً، انه امر هين كما يبدو من ملاحظهم انكسائية»^(٣٧).

● البطل المحبط اطار للبطل الملتزم :

في هذه الصورة من صور البطولة المحبضة يرسم القاص انموذجين بطوليين أحدهما الانموذج المحبط والآخر الانموذج الملتزم. وهدف القاص هو ابرار صورة البطولة الملتزمة من خلال النمط المحبط الذي قد يحكم عليه بالخيبة وبخاتمة سبقة، في الوقت الذي تكون فيه خاتمة البطل الملتزم مشرقة واعدد. وأن انقاص بمسحاً في خاتمة الرواية إبعاد بالأم الذي قد يحدث في قلب بطله المحبط وفكره فيعود سويًا كالآخرين أو بطلاً ثورياً يغير في مجتمعه ويتغير من خلاله. لا سيما يشهد على امتداد الرواية صورة بطل محبط يسلك ويفكر على هذا الأساس أن لبطل المحبط في هذه المجموعة من الروايات ليس عارصاً طارئاً، وإنما يكون هناك تركيز على هذه الصورة وربما لا ينقسم أبطال المحبط البطولة مع البطل الملتزم حسب، وإنما يكون هو محور الرواية وتعمل الكفة إلى جانبه من حيث اهتمام القاص به وتقضي عوامل احباطه وإيأسه وسبر أغوار نفسه والكشف عن عالمه الداخلي المعقد وهذا ما نجده في رواية الاغتيال والغضب لموفق حضر الذي ركز على سمر احمد رؤوف مع انه لا يتعاطف معه في واقع الحال وإنما هدفه من هذا التركيز تغير القارئ من هذا الانموذج كي يعرف عنه باتجاه الانموذج الملتزم الذي هو رميله المحامي عبد الرحمن منصور. نستنتج هذا من خاتمة الرواية إذ يدخل سمر السجن على حين يجني عبد الرحمن أمار ثوره اسابيع عشر - الثلاثين من بعوز عام (١٩٦٨)

يرسم موفق حضر في روايته الاغتيال ولعصب «صورة» بطل محبط وآخر ملتزم، مركزاً على الصورة المحبطة للبطل، وهي سمة في الرواية وميزة لها، إذ تتجسد السمات الايجابية

للبطل الملتزم حين يصف لنا موفق حضر السمات السلبية في البطل المحبط التي هي بمثابة اطار للبطل الملتزم.

منذ مطلع الرواية نجد اننا ازاء معادلة، أمام وجهين للحقيقة أحدهما المحامي سمر احمد رؤوف والآخر المحامي عبد الرحمن منصور، وكلاهما يحمل فكر حزب البعث العربي الاشتراكي حيث يتعرضون معاً لحدث ردة قتل عام ١٩٦٣ فيختلف نهجهما اراء المبدأ الذي آمن به بعد هذه الردة ففي الوقت الذي يتشبث فيه عبد الرحمن منصور بفكره السلفي فإن سمر احمد رؤوف يتخلى عنه لامتثالاً لحلف احلاد الثراء والغنى وبقدار ما كان عبد الرحمن صفلاً أمام عوامل الضعف داخل النفس البشرية وازاء الاضطهاد والقسوة التي كانت تسلط عليها من الحارح - فهما معرضان لأن تعقلهما السلفي الطائفة أدراك ذلك وبذلك يسبب امتناعها السلفي - فإن (سمر -

هشاً ضعيفاً أمام نفسه وأمام السلطة آنذاك - (يدأبه عدم ١٩٦٧) أن ضعفه أمام نفسه هو الذي «طاح بامتنامه السلفي» وأدى إلى سقوطه وقد بدأ هذا السقوط حين التزم بقصده دفاع عن أرث أرملة جميلة، وجد فيما تمتلكه كل ممتلكاته من الثراء والقوة والحياة وتتوطد الصلة بين سمر والارملة. وسدو العلاقة كانهما تسير صوب اقترانها بالزواج لولا احساس سمر بأن هناك من يلاحقه ويترقب به وحين ينو جه انضمام على مبارزة بالأسلحة النارية بقتل فيها سمر حصمه الذي يحمل إسمه بل أن سمر يحس بأن الخصم هو الذي قتله وأنه هو المختول

وكما أن (سمر) وهدد الرحمن هما طرفاً معادلة، إذ أن أحدهما محببة والآخر ملتزم، فمن ههنا الأرملة الحنية وبدرية الكادحة المتألمة تقف الموقف ذاته لقد كان هذا التقابل في الشخصيات في ذهن القاص، فجاءت شخصياته في أطرين متضادين، اطار العيب والشر وعدم الالتزام والآخر اطار الالتزام والخير، وقد انتهى المطاف بالفئة الأولى إلى الحيلة والاحباط، في حين أثمر جهد الفئة الثانية فحققت ماتريد عبر حدث انفورة عام (١٩٦٨) الذي كان خاتمة الرواية ونهاية الأحداث فيها

وحين نحاول أن نقرأ ما وراء سطور موفق حضر نستنتج من أحداثها وشخصياتها رموزاً ودلالات، فأنه، لأنجد الكثير، فالرواية واضحة الرموز مكتوفة ادلالات على الرغم من أن الكاتب حاول أن يعطيها شيئاً من الرمز، وذلك حين فجأنا بحدث «مبارزة» التي تحصل بين سمر وشبيهه ويأتي عنصر المفاجأة في هذا الحدث من أن القاص أورد لنا أحداثاً واقعية تلبس فيها ولا رمز في مطلع الرواية، وقد تمت أحداث القاص بمعزل عن أي تأثير للرمز في الرواية، وفجأة وسلا تمهيد أو مساء مسبق نجد أن (سمر) يتورط في مبارزة مع شخص يشبهه، ومع أن (سمر) هو الذي يقتل خصمه ويدخل السجن إلا أن احساسه بأنه هو القاتل يجعلنا نذهب إلى أن القاص قصد طبيعة النهاية التي تتخطر من ينطلق إلى الطبقة الوسطى

بعد ماضٍ نضالي وتجنسد هذه الفكرة في شخصية سمير وطلعته إلى الصعود بآية صورة واستجداه الأرملة أغنية وسيلة لهذا الصعود. إشارة إلى الوسائل غير الأخلاقية التي تستخدمها هذه الطبقة في سبيل الوصول. ومن هذا المنطلق يدرك بار دخول سمير في التمليم المعني كان من أجل تحقيق أهدافه غير المشروعة. وحين تعرض لأول احتباط بعد الردة تكسر وسراً من فكره ولهث خلف الاتراء لسريع بمحاولته الأقران بملك الأرملة العسة إلا أنه لم يحقق ما يريد، وذلك لأنه كان في مواجهة دائمة مع نفسه. وقد ختمت هذه المواجهة بالفناء عليه

وقد حدد موفق خضرمين انعكاسة عام ١٩٦٧ بوصفه بداية لرحلة سمير نحو الفقدان والإحباط أشارة منه إلى أثر انعكاسة في هذا النمط المتعمية إلى الطبقة الوسطى إذ أن انعكاسة أفقدت هذه الطبقة وبضمها الحاكم في العراق آنذاك توازنها، وكشفت عن بطلانها وعجزها عن حماية الأمة وحوائها من الداخل وكان موقفه حصرياً في روايته هذه يحذر أعضاء الحزب من التطوع إلى الانتماء إلى الصيغة الوسطى، إذ أن الخاتمة ستكون قريبة من نهاية سمير. أما الإحلاص للمبدأ أو لعروف عن هذه التطلعات، فإنه سيؤدي إلى الفوز والنجاح وكما حصل ذلك بالنسبة للشخصية عند الرحمن منصور

وقد جسدت كل من الشخصيتين الإيجابية والسلبية بقصتها بما تمتلكه من سمات. وما سمير به من صفات فهو كمثل كل منهما أطرا للآخرى ولكن موفق يختصر لم يستطع اقتاعاً بفتح بطله سمير، إذ جعلها يعتقد بأن (سمير) كان بحسب الناس وأنه غير راض في أعماقه عن نهجه الأمر الذي أفقده التلقائية في التفكير والسلوك.

فالخامي سمير كما يصرح هو بذلك يرى بأن النموذج الحيد ليس هو في لهاته حلف أهدافه الأسماء وإنما في صورته بقيضه عبد الرحمن المحسن لحدته، وهما يتساءل ترى لماذا لم يسلك سلوكه ويتبع نهجه، وهو قادر على هذا؟ لأنه لم يستطع أن يفلح أطماع ذاته التواقة للتسلق وللحياة الرحيبة التي لا يزال فيها ولا كعاج "وبما كان هذا في ذهن المؤلف وكس من الإقصر أن يترك المؤلف القارئ كي يستنتج ما طبقة الخاص من حكم، وهو أن عبد الرحمن أفصل من سمير وما على الخاص إلا أن يجيد رسم النموذجين بطريقة حية تجعلها بحسب ما يظن حبان لا مجرد نمطين يقف الواحد منهما في مواضع الآخر

الهوامش

- (١) الإحباط حالة انفعالية تحدث حين يصعب أو يستحيل إرضاء نواحي انفعالية أو حوافرها فالحزب غافل معجم علم النفس المنظمة لسنة د. العبد للملايين بيروت ١٩٧٧ ص ١٧
- (٢) ينظر أرنولد هاورن، الفس والمجتمع عبر التاريخ، الجزء الثاني ترجمة

د. فؤاد زكريا الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ١٩٧١ ص ٣٨٢

(٣) د. عبد الحميد يوسف، طنطولة في الأدب الشعبي، مجلة فكر السنة الرابعة العدد الخامس، يونيو ١٩٥٩، ص ٩٥

(٤) الضربير هو الشخصية التي لا تكتفي بما تعارف عنده المشاهدين أو القراء في الرواية من قواعد خلقية بل تمتلك سوكاً مافها لها، د. مجدي ومعة، معجم مصطلحات الأدب مكتبة لبنان مطبعة دار القلم، بيروت ١٩٧٤، ص ٦٠

(٥) د. شكري محمد عباد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة القاهرة ١٩٥٩، ص ٦٤

(٦) المرجع السابق ص ٦

(٧) المرجع السابق ص ٦٨

(٨) كولر ونسور للاقتني ترجمة امس زكي حسن، مسمورات دار الآداب المطبعة الفنية، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٣

(٩) د. عبد الرحمن بدوي دراسات في الفلسفة الوجودية، الطبعة الثالثة دار الثقافة، بيروت ١٩٧٢، ص ١٩ - ٢٠

(١٠) كولر ونسور للاقتني، ص ١٧٣

(١١) المرجع السابق ص ١٣٣

(١٢) يفسر د. عبد الرحمن بدوي دراسات في الفلسفة الوجودية ص ١٤ - ١٥

(١٣) ريسب فيشر الاشتراكية والعن ترجمة اسعد حليم دار القلم بيروت ١٩٧٣، ص ١٣٣

(١٤) فاضل شمس معلم جديدة في ادبا المعاصر دار احذية معاد ١٩٧٥ ص ١٢ - ١٣

(١٥) المرجع السابق ص ١٣

(١٦) المرجع السابق ص ١٦

(١٧) عثمان غني بن غاض، انعكاس هوية خريزان على الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٠ ص ٣١

(١٨) المرجع السابق ص ١١٤

(١٩) ليس زكي حسن، اسحق، مكتبة احذية، بيروت ١٩٦١ ص ١٠

(٢٠) المصدر السابق، ص ٧٢

(٢١) المصدر السابق ص ٨٧

(٢٢) المصدر السابق ص ٤٤

(٢٣) المصدر السابق ص ٢٩

(٢٤) المصدر السابق ص ١٩

(٢٥) المصدر السابق ص ٢٥

(٢٦) المصدر السابق ص ١٢٥

(٢٧) المصدر السابق ص ٢١ - ٢٠

(٢٨) المصدر السابق ص ١٢١

(٢٩) المصدر السابق ص ٦٠

(٣٠) هاراكافكا المسح ترجمة مبر لمعكي مسمورات مكتبة النهضة بيروت ١٩٥٧ ص ١٢ - ١٣

(٣١) جهاد محيد الهسيح لغري الحديقة الجف ١٩٧٤، ص ١١

(٣٢) المصدر السابق، ص ٢٢، ٢٣

(٣٣) المصدر السابق، ص ١١

(٣٤) المصدر السابق، ص ١٣٣

(٣٥) المصدر السابق ص ١٣

(٣٦) المصدر السابق، ص ٦٨

(٣٧) المصدر السابق ص ١٠٨

(٣٨) المصدر السابق، ص ١١٤، ١١٥

(٣٩) المصدر السابق ص ١٧١

من أنماط التناص:

علاقات الحضور المتفاعل*



ترجمة: د عبد الحميد بوريو (ج. الجزائر)

بقلم: ناتالي بيفي - غروس

تبعاً لما فعله جانيت Genette نميِّز نمطين من العلاقات التناصية: المؤسسة على علاقة حضور متفاعل بين نصتين أو أكثر (والتي حصر فيها مؤلف الطُّروس التناص) والمؤسسة على علاقة تحريف، من أجل دراسة الأشكال التناصية المختلفة في نثرها، تعارض بالذات العلاقات الضمنية بالعلاقات الصريحة؛ قد يحدّد المرجع برمر خطّي أو، على الصعيد الدلالي، عن طريق الإشارة إلى عنوان العمل، أو اسم كاتبه، يمكن أن يقوم على عيب كلّ لآية علامة لا تجانس: يعود حينئذ للقارئ أن يرصده ويوضّح الماخذ (عن هذه النقطة، انظر القسم الثاني من الجزء الثالث في هذا الكتاب).

أ- الاستشهاد:

يأخذ الاستشهاد مشروعته كواجهة للنّص، يجعل إدراج نصّ في آخر واضحاً، تجلّي للرموز الخطيّة - عزل العبارة المستشهد بها، استخدام الحروف المائلة أو علامات للتصيص ... - هذه المعغايرة heterogenete. هكذا أمكن لمونتيني Montaigne أن يصف نصّه بـ"ترصيع سيئ" للوصول "Marqueterie male jointe" (المحاولات، 1592، III، 9، "خيلاء de la vanite") والنصّ الذي يكثر من الاستشهادات يشبه على الدّولم بالعصفساء، بـ"un patch-work" إندول ديكور يحتوي على قطع قماش متنافرة، أو بلوحة يلصق فيها الرّسام مقطّعات من الصّحف أو قطعاً من الورق المرسوم. يظهر الاستشهاد إذن كوجه رامن للتناص لأنّه يمثّل وضعيّة للنّصّ يكون فيها محكوماً باللاتجانس والنشطي.

لكن الاستشهادات معتبرة أيضاً كشكل أدبي: يقول عنها أنطوان كومبانين Antoine Compagnon "ترجة الصّقر في النّاص" (اليد الثانية أو فعل الاستشهاد La seconde main ou

Le travail de la citation، لوسوي Le Seuil، 1979). بسيط ويديهي، يفرض الاستشهاد نفسه في النص، دور أن يتطلب من القارئ عمال الذهن أو معرفة خاصة، معيق من نفسه غير أن العناية الكبيرة مطلوبة من أجل اكتشاف هويته وتأويله. اختيار النص المستشهد به، حدود تقطيعه، طرق تركيبه، المعنى المضاعف على إدراجه في سياق مستجد . . إذا ما كانت تمثل عناصر أساسية في دلالاته.

بدا ما كان الاستشهاد يمكن إهماله في مجال التناص، فلأنه يبقى أيضا مرتبطا بوظيفته القانونية، المتمثلة في السلطة. يعرف لينتري Lintre الاستشهاد بالصفة الآتية: (فقرة مستمدة من مؤلف قد يكون ذا سلطة). هذه الوظيفة في الواقع أساسية، يسمح الاستشهاد بتقوية وقع حقيقة خطاب ما فيوثقه. هكذا، في مذكرات مابعد-القبر Memoires d'outre-tombe، يستدعي شاتوبريان Chateaubriant فقرة طويلة مأخوذة من مذكرات فرسوا ميوط Francois Miot، محافظ الجيوش في الحملة على مصر، لكي يوثق القصة التي رواها حول مجازر بابا التي اقترعها نابليون Napoleon: (لكي أثبت أيضا حقيقة مؤلمة، لم تكن هناك من رواية شاهد عيان، إلى جانب ذلك لكي أعرف بصفة عامة بوجود شيء، لابد من معرفة خصوصياته: الحقيقة الأخلاقية لفعل لا يمكن أن تكتشف إلا من خلال تفاصيل هذا الفعل)، هكذا يؤكد شاتوبريان Chateaubriant قبل أن يدرج شهادة ميوط Miot (مذكرات ما بعد القبر Memoire d'outre-tombe، 1849-1850، كتاب 19، القسم 16).

غير أن الرواية يمكنها أن تسند للاستشهاد لوظائف مختلفة تماما. هكذا، في الإعدام La mise a mort لاراغون Aragon، اختيار أوجين أونيفين Eugene Oneguine المذكورة عدة مرات، غني بالدلالة. أول استشهاد في الرواية مأخوذة من بوشكين Pouchkine وهو من باب الكناية: يتم إدراجه في فقرة حيث يشير المتارد إلى لينينغراد Leningrade، وهو الموضوع المشترك للنصين. يدعم الاستشهاد حينئذ بقوة شعر الحكيم؛ لأنه، كما كتب فاليري لاربو Valery Larbaud: استشهاد تم اختياره بعناية يثري ويوضح المقطع حيث يظهر فيه كشاع شمس ينير منظر: أشعة نهايات الأمسي، تحلي، وتمسح رويقا حتى لمنظر عارية وريحية مثل مرتفعات إيبير Epire [اليونان] منظر إليها من جهة البحر أو من خليج كورفو Corfou. ثم إن هذا البيت الشعري، هذه الجملة ما بين علامتي تنصيص جاءت بالطبع، لتوسع لأفق الثقافي الذي أرسمه حول القارئ. إنه دعوة أو تذكرة، تواصل معقود: جميع الشعر، كل

للكثر الأدبي المستدعى للحظات، ثم وصله مع ما يطبع في ذهن من يقرأه. هي الأرضية ذاتها
in no strange land.

تحت حماية القديس جيروم "Sous l'invocation de saint Jerome"، تقنية Technique، عالمي
1946، Gallimard.

غير أن استدعاء بوشكين تبرره لعبة المرأة التي تنشأ بين النصّ المستشهد به والنصّ
المستشهد [بكسر الهاء]. فالمسألة التي تفرق ما بين ألفريد Alfred وأنطوان Anthoine تنبّه ما
يجعل لنسكي Lenski يعارض أونيجين Oneguine، ونفس الشيء لما يكتب ألفريد Alfred إلى
فوجير Fougere، ونكتب طاطيانا Tatiana إلى أونيجين Oneguine: إنه معنى العبارة المصنّعة
بها كتاب "رسالة إلى فوجير Fougere حول جوهر العبرة" (الإعدام La mise a mort، غاليمار
Gallimard، 1965). ندرج في شبكة موضوعات أساسية في رواية أرغون Aragon، الصراع
الثنائي، فالاستشهادات ببوشكين Pouchkine مدوّنة في العمق بتلور صدام لنسكي Lenski مع
أونيجين Oneguine، حول العبرة، وصنع الشخصيتين من بين تشابهاً المستدعاة بعدد وفر في
الإعدام La Mise a mort من أجل تصوير رمة الهوية التي كانت سبباً في انشطار أنطون
Antoine إلى ألفريد Alfred/أنطوان Anthoine. ندرج الاستشهادات ببوشكين Pouchkine بصفة
طبيعية في سلسلة نصوص، الحالة العربية للذكور يكيل Docteur Jekyll وميستر هايد Mister
Hyde، بيتر شلميهل Peter Schlemihl، الأحياء الرافقة Les Beaux Quartiers، والتي لبررت
شخصية منسطرة. بالإضافة إلى ذلك، يصرّح ببوشكين Pouchkine، في نهاية روايته الشعرية،
متقمصاً شخصية، أونيجين Oneguine، التي يدعوها "s" رفيقة المتفر العربية: "فما أونيجين
Oneguine سوى الوجه المضاعف للمؤلف، مثل ألفريد Alfred/أنطوان Anthoine، الوجه
المضاعف لأرغون Aragon، ملفوظ الإعدام وتلفظه بنعكس من جديد في أوجين أونيجين
Eugene Oneguine: فرواية ببوشكين Pouchkine تصبح مرآة لـ "يكذب-صنفا mentir-vrai"
الأرغونية.

من المهمّ أخيراً ملاحظة أن الاستشهاد بقدر ما يكون مبرراً أكثر بقدر ما تتعدد صلة
استعارية بين ملفوظ النصّين وتلفظهما. ولا تكون الموضوعات (الحب، الغيرة، مأزق الهوية...) وحدها
مشتركة في الروايتين، لكن أيضاً هناك القصة نفسه: الإعدام La mise a mort هي أيضاً
استرجاعية مثل نصّ ببوشكين Pouchkine، كما يدلّ على ذلك بوضوح الاستشهاد الختامي

"رسالة إلى فوجير Fougere" والذي استعيد في مستهل القسم الموالي، "المرأة بروت Le miroir".
"Brot".

لكن ما قصتي يصيبها الارتباك... ما لها تضيق، ما لها تكسر. مثل درب، مثل خيط. تنحل تمام، تتفكك. ما لها قصتي، لا يتوحد فيها شيء. هل هو غرامك، هل هي خطوات الظل هذه قصتي لا رابط لها، لا جدع لها، لا رسم لها، يمكن القول أنها ممزقة، لكن أية بيرة، ولية يد لن تمرر عليها لتحيطها ؟

"Miroir Brot" امرأة بروط

من الواضح، أن الاستشهاد ليس أقل تعقيدا من ذلك. يتجاوز كثيرا النوطات التقليدية المعروفة، السلطة أو التريير: لما يندرج في رواية، قد يدمج في موضوع عائيتها الخاصة مثلما في كتابتها، الشخصيات الحانية التي يدخلها قد تظهر أعضاء لها وجودها المستقل وانكامل بين الشخص الروائية. بالإضافة إلى ذلك فإن الاستشهادات المسمدة من بوشكين Pouchkine في الإعدام La mise a mort. وهي رواية تستدعي بصوصا على قدر ما هي متعددة على قدر ما هي متنوعة، تتطلب أن توضع في الحبيب الصلات التي تربط ما بين النص المستشهد به والنص المستشهد [يكسر الهاء]. لكن أيضا بين مختلف النجليات ليس النص وبين مختلف النصوص المستشهد بها.

ب- الإحالة

الإحالة مثل الاستشهاد، هي شكل صريح للنقص. لكنها لا تعرض النص الآخر الذي تحب عليه فهي تقيم علاقة غياب in absentia إذن. لهد هي مفصلة لما يتعلق الأمر فقط بإحالة افارئ على نص، دون استحضاره حرفيا. هكذا، الإحالة، عند Balzac، الوسيلة الصريحة لمضاعفة التواصل ما بين مختلف روايات ملهاة البشر La Comedie humaine. في بويس لامير Louis Lambert تكسب الإحالة البصية الداخلية دور استراتيجيا حاسما. يؤكد السارد، الذي يحكي ذكريات صديقه في المدرسة الداخلية، بويس لا ميرو، ويكتب القصة، (الموجهة لتبجيل شهيد متواضع حيث تثبت حياة) هذا المخلوق غير العادي:

في الكتاب الذي تبدأ به هذه الترجمات، استعنت لكتابة عمل خيالي ذي عنوان مخترع حقيقة من طرف لامبير، و[...] منحت اسم امرأة كانت عزيزة عليه، لغاية مشبعة بالوفاء؛ لكن هذه الاستعارة ليست هي الوحيدة التي أدين بها له. طبعه، انشغالاته كانت مفيدة لي في هذا التركيب الذي يدين موضوعه لبعض ذكريات تأملات مرحلة الشباب.

بالزك Balzac، لويس لامبير Louis Lambert، 1832

مثل هذا التصريح لا يكفي بمد جسور بين مختلف أجزاء ملهاة البشر La Comedie humaine والتكثير بوجنتها. إنه يفترض أيضا أن يكون المروي له لويس لامبير قد قرأ الأولى من محاولات فلسفية، ولعله قرأ أيضا جلد الأسى وأنه، بالتالي، اكتشف جيدا الصلة المعقدة بين الروايتين -تشارك الشخصيات في (الفصول الفلسفي، العمل المفرط، حب المطالعة) (هـ). بالزك H Balzac، جلد الأسى La Peau de chagrin، 1831، الجزء الثاني). لويس لامبير Louis Lambert يظهر بأصبره "النموذج" لرفائيل Raphael " والمرأة العزيزة عليه" هي النموذج بالنسبة لبولين Pauline. يحدث كل شيء وكأن لويس لامبير Louis Lambert بمنى المؤلف المجهر لرفائيل Raphael، فطرية الإرادة صمد، (هذا الكتاب الكبير الذي تعلم من أجله اللغات الشرقية، التشريح، الفيزيولوجيا، والذي حصص له الجزء الأكبر من رمنه [..]) ولدي (سيستكمل أعمال مسمر Mesmer، ولافاثير Lavater، ودوغال de Gall، وببشات B chat، فاتحا طريقا جديدة للعلم البشري) " نفس المصدر".

لكن إنها أيضا وبالخصوص لعبة معقدة تقيمه هذه الإحالة بين الخيال والواقع، المتارد والمؤلف. لأنها لا تتوقف عند رسم قرابة بين شخصيتين خياليتين، فتعبر أحدهما، لويس لامبير Louis Lam، باعتباره النموذج الواقعي للآخر؛ تتوخه إلى اقتلاع شخصية لويس لامبير وكتاباته من الواقع. مؤلف رفائيل Raphael ليس خياليا: نموذج كتاب "واقعي"، كتاب شخصية روائية. : يحدث النص أثر دوار مادام، قدرة قادر، تتعين الرواية كنموذج أصلي للخيال، مسببا هكذا حدود الواقع، وكأنيها مندرجة في عالم الرواية نفسه. بالإضافة إلى ذلك العلاقة التأسيسية نجه نحو مطابق سرد لويس لامبير Louis Lambert مع مؤلف جلد الأسى مع بلزك ذاته. إنه مقام الرواية نفسه يصبح عرضة للتشويش، مادام يهتد بالوقوع في ماهو منبري، إلا إذا لم تكن صورة المؤلف هي المسقط في الأثر الخيالي. بغرض وصع على هذه العلاقة المقامة بين النص ومناصته في الاعتبار، لا بد من الإضافة أيضا بأنها تسمح بلزك بتحويل القراءة من

نمط السيرة الذاتية التي قد تحاول اتجاه قصته: هيراك ليس نموذج لويس لامير، ما هو سوى الشاهد الأمين (طريقة أخرى لإثبات وجود النطل...)؛ بانقلاب مدهش، تصبح الشخصية هي النموذج (الشخصية أخرى)، فالمؤلف ما هو سوى المنارد المتواضع لما "عرفه حقيقة".

ج- السرقة

بقدر ما تكون السرقة بالنسبة للتأصّل ضمنية يكون الاستشهاد صريحا. تحلّد هكذا، بصفة دنيا، لكنّها مقبولة، كاستشهاد غير معتم. سرقة عمل، هي أن نستحضر فقرة بدون أن يبين المستخدم للفقرة بأنه ليس مؤلفا لها. تستغلّ للدلالة على السرقة تعابير مثل السطو والاختلاس؛ تكون أكثر عرضة للاستهجان لما تكون الفقرة مأخوذة بحرفيتها وطويلة. تمثّل اعتداء على حق الملكية الأدبية ونوعا من الغش لا تصح فقط دمة السارق موضع الاتهام، بل أيضا قواعد السير الحسن التي تحكم دورن القصص. يثور مارمونتيل Marmontel، في أحد خطباته، ضد ناقل، نسب إلى نفسه فقرات بعض معاصريه (شي نفضاعه وعرى إمارة في زوايا الطريق) (جان فرنسوا مارمونتيل، خطابات أو عظات أكاديمية، 1776).

استفراغ المكتبة من تصوصها، الاحتيال بإدراج تصوص الآخرين في كتاباته، ذلك هو ما معى إليه لوتريمون Lautremont في أعني مالدورور Les Chants de Maldoror، هكذا في بداية الأغنية ٧، يكون وصف طير الزرارير استشهاده طويلا جدا لكنه غير معتم. مستمد من موسوعة الدكتور شنو Chenu (انظر موريس فيرو Maurice Viroux)، لوتريمون Lautremont والدكتور شنو Chenu، مركور دو فرانس Mercure de France، ديسمبر 1952):

أصراب الزرارير لها طريقة في الطيران خاصة بها، وتبدو خاصصة لخطّة موحدة ومنظمة، بحيث لا يمكن أن تصدر إلا عن فرقة خاصصة للطام صبارم، مطبعة بنفة لصوت قائد أوجد. إنها تخصص لصوت الغريزة، وتدفعها غريزتها للتقرب دائما أكثر من مركز الفصيلة، بينما سرعة طيرانها يحملها بدون انقطاع إلى ما فوق؛ بحيث أن هذه العصافير العديدة، المجتمعة هكذا بنزوع مشترك في اتجاه نفس النقطة الجاذبة، ذهابا وياتيا بدون انقطاع، تكور وتقطع في كل اتجاه، مشكلة نوعا من النوامة المعصطرة بقوة، حيث المجموع كلّ بدون متابعة نتجها موكدا، يظهر ذو حركة عامة تنمو حول نفسها، تنتج عنها حركات دوران خاصة بكلّ جزء من أجزائها، وحيث يوجد فيها المركز، تنزع بلا انقطاع إلى أن تنمو، لكنها بدون سقطاع

تتضبط، تدفع دفعا بفعل القوة المعاكسة للصقوف المجاورة التي تضغط عليها، وهي الأكثر التصاقا من غيرها من هذه الصقوف، والتي هي تسعى بدورها لأن تكون أكثر قربا من المركز. رغم هذه الطريقة الفريدة في الالتفاف والدوران، الزلازل لا تتصدع صفوفها، بسرعة نادرة، جواً شديداً، وتكسب بصفة محسوسة، في كل ثانية، أرضاً ثمينة من لوجل وضع حدّ بتعبها، والوصول لهدف حجتها، أنت، نفس الشيء، لا تنتبه للطريقة التي أغنى بها كل واحدة من هذه المقاطع الشعرية.

(لوتريمون Lautreamont، أغاني دومالدورور Les Chants de Maldoror، الأغنية V، المقطوعة 1، 1869).

العبارات المسطرة من طرفنا هي وحدها التي تميز النصين عن بعضهما: السرقة بينة، فهي طويلة إلى درجة لا يمكن فيها ردّ الاتفاق إلى تشابه بالمصانفة، وليس هناك أية إشارة لموضع الاستعارة ولا لأصلها. بالإضافة إلى ذلك، حين لوتريمون Lautreamont يمحي عملية الأخذ التي قام بها للكتنور شو، Chen، من قبو دو منتيلارد Gueneau de Montbeillard، مساعد بوفون Buffon: فهو لا يسرق فقط من المجموعة، لكنه يحولها إلى سرقة.

إن الاستهجان لأخلاقي والتشريعي في نفس الوقت للسرقة (كعملية ردع) أظهرت أن الاستشهاد بسمح بإحداث تورن، بدون شك عارض لكنه ضروري، بين دوران الأفكار واحترام الملكية الأنسية. يفهم لماذا الاستشهاد مرتبط بالسرقة، مدام لا يتميز عنها بغير مجرد تعيين عملية الأخذ عن الآخر.

د- التلميح:

يشبه التلميح عدة، بدوره، بالاستشهاد، لكن من أجل أسباب مختلفة تماماً: لأنه ليس حرفياً ولا صريحاً، يمكنه أن يبدو أكثر حفاءً ودقة. هكذا بالنسبة لشارل بودي (استشهاد خالص ليس سوى البرهان على معرفة سهلة ومشتركة؛ غير أن تلميحا جميلاً يكون أحياناً خاتماً سحرياً) (قسايا أدب مشروع، كرايلي Krapelet، 1828). إنه ما تتطلبه بطريقة مختلفة ذكورة القارئ ودكاؤه ولا يقطع استمرارية النص: فالتلميح دائماً بالنسبة لشارل بودي، (هو طريقة ذكية في نقل فكرة معروفة جداً إلى الخطيب، بحيث يختلف عن الاستشهاد فهو ليس في حاجة إلى أن يسند باسم المؤلف، الذي يكون معروفاً من جميع الناس، خاصة وأن الملمح الذي يستعيره هو

استدعاء مباشر لذاكرة القارئ أكثر منه سلطة، كما هو الأمر في الاستشهاد الخالص، لكي تستعيد الذكرى حسب نظام آخر للأشياء، مشابه لما هو مطروح) (نفس المرجع).

مع ذلك فإنه لا بد من التذكير إلى أن التلميح يقوم، كما كتب فونتانيي Fontanier ، على الإحساس بعلاقة الشيء الذي نذكره بآخر لا نذكره حيث أن هذه العلاقة نفسها توقف الفكرة (صور الخطاب Figures du discours، فلانماريون Flammarion، 1977)، هذا الشيء ليس دائما هو المدونة الأدبية. من الواضح في الواقع أن التلميح يتجاوز كثيرا حقل التناص. مادام يمكن الاستشهاد بكتابات غير أدبية، يمكن الإحالة، عن طريق التلميح، إلى التاريخ، إلى الميثولوجيا، إلى الآراء أو إلى الأخلاق: إنها الأنماط الثلاثة للتلميح التي يميزها فونتانيي Fontanier ويضيف إليها التلميح اللفظي verbal، الذي (لا يمثل سوى لعبة كلمات). وهو المعنى الذي يتعلق في الواقع بأصل الكلمة الجاللاتينية allusio مشتقة من ludere (لعب).

ما دام التلميح شكلا من التناص، يفترض إذن أن تكون للإحالة غير المباشرة للأدب خصوصيتها فتستدعي بصفة خاصة ذاكرة القارئ. يفترض الإحياء الأدبي في الواقع أن يفهم القارئ من عبارة مبطن ما يريد المؤلف منه، ففهمه بدون أن يصريح له بذلك. لما يعتمد على لعبة عبارات، يبدو أكثر كمتنصر لعبي، كنوع من الغمز المزجي الموجه للقارئ. هكذا في "التحقيق L'inquisitoire" لروبير بلجي Robert Pinget، يقيم الإحياء توطئا حقيقيا بين السارد والقارئ، على حساب شخصية الخادم الأصم حيث العيب النطقي يغير ليس فقط التعبيرات المصطلح عليها ("برز شعره الطويل"، "لا يخرج من مطبخ جوبيتر"...)، العبارات المتخصصة ("opuscule") أو التي تنتمي لحدث غريبة عنه ("electricienne" عوض "esthéticiennes")، بل أيضا أسماء العلم التي تحيل على المحيط الثقافي (Cubidon عوض Cupidon...). يغير حتى للعناوين: هكذا يتكلم بهذه العبارات عن مسرحية مولير للممثلة في حديقة قصر أسياده أثناء حفل عظيم:

[...] بدأوا إذن حوالي الحادية عشرة وعشرين دقيقة، يسمى ذلك foutre d'Escarpin حكاية معقدة حيث الخادم يهرج دوما يريد أن يزوج سيده الشاب ولا يرغب الولد في ذلك فيما فهمت فيضع المسامير في العجلات، يمزح معه إسكاربين Escarpin ويضعه في كيس لكي يضربه. L'inquisitoire، نشر دومني Ed. De Minnit، 1962.

بجدر التنبية أن الممثل الذي يلعب دور "Escarpin" يسمى لوبوكن Lepoquin: فإذا كان الإحياء يغيب عن الخادم، يفترض أن يكون متركاً من القارئ الذي يتعرف من خلال هذا الاسم على جناس تصحيفي لبوكلن Poquelin. يغني التلميح الأدبي، عن طريق اللعب بالكلمات، بفعل جهل الشخصية، الذي يقم في قالب استخفاف مزجي، ما دام يتدرج في سياق عيوبه النطقية: فراهافة الحكي، التواطؤ المتعالم الذي يقيمه مع القارئ، ناتج جزئياً من الخواء الثقافي الذي يعاني منه الخادم.

بصفة عامة، يكون الإحياء أكثر فعالية كلما عالج نصاً معروفاً، بحيث الاشتراك معه في كلمة أو كلمتين تكفي الإحالة عليه. هكذا، بنون مجازفة كبيرة، يمكن ضمان أن التلميح إلى لافونتين La Fontaine، في مقطع المحيط الذي نجده في أغاني مالدورور لا يمر دون أن يثير الانتباه:

أيها المحيط العجوز، عظمتك المادية لا يمكن أن تقارن إلا بقدر ما بذل وما كان لابد أن يبذل من قوة فعالة لتولد مجموع ما تحتويه من ماء. لا يمكن الإحاطة بك بلمحة واحدة. [...] يأكل الإنسان عناصر قوته، ويبذل جهوداً أخرى، توفقه لمصير أحسن، لكي يبدو مميّناً. ليتصخّم بقدر ما يريد، هذا الضئد المحبوب. لتطمئن، لن يبلغ مبلغك في الضخامة؛ هذا ما أفترضه على أقل تقدير. لك مربي القحاياء، أيها المحيط العجوز!

لوتريمون Lautremont، أغاني مالدورور Les Chants de Maldoror ، الأغنية I ، 1896.

ينقل التلميح هنا عبارات العلاقة التي يقيمها مؤلف خرافات الحيوان : فالضئد هو الإنسان الذي يدعي بأنه قوي مثل الثور، أي المحيط. عظمة المحيط، صغار الإنسان: تلك هي العظمة التي يستمدّها لوتريمون Lautremont من تلميحه لخرافة الحيوان. يكمن تفرّد هذا التلميح في كونه يكشف عن مبدأ خرافة الحيوان (الضئد مثل الإنسان، مزده بنفسه وغير واع بضعفه) وبثري دلالاته، دون أن يستحضره بصفة صريحة.

لا يظهر التلميح دائماً إذن كغمزة متواطئة موجهة للقارئ. عادة، ما تأخذ الشكل البسيط لأخذ من جديد، حرفي إلى حد ما وضمني. هكذا، في سونيّة 25 من حالات ندم des Regrets ، لبالي Bellay يقتبس فيها أحد أبيات الشعر الأكثر انتشاراً لبيترارك Petrarque، والتي كانت معروفة لدى رجال النهضة:

Malheureux l'an, le mois, le jour, l'heure et le point
Et malheureuse soit la flatteuse esperance
Quand pour venir icy j'abandonnay la France:
La France, et mon enjou don't le desir me poing.

Les Regrets, 1558.

البيت الأول من السونيتة هو ترجمة واضحة للبيت:

(Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno, la stagione, e 'l tempo e 'l punto)

(ليبارك النهار والشهر والعام (Beni soit le jour et le mois et l'année)، الجملة التي احتفل بها بترارك Petrarque بقلائه مع لور Laure، في السونيتة 61 (انظر تعليقات وحواشي طبعة دروز Droz، 1979)؛ مترجم بالآي قلب دلالتها (أصبح الاحتفال لعنة) فطبّقها على سياق مشؤوم (المنفى). يكون التلميح أكثر حدة لما يتأسس على الوفاء بحرفيّة النصّ وعلى القلب الجذريّ لمعناه. في هذه السونيتة، لبالآي يسجل لاختلافه بوضوح مع البتراركية، وهو ما اتبعه أيضاً في الزيتون حيث نجده قد أخذ نفس هذا البيت، بفون أن يغيّر في حرفيته أو في سياقه:

O prison douce, ou captif je demeure
Non par dedaing, force ou inimite,
Mais m'y tiendra jusqu'a tant que je demeure.
O l'an heureux, le mois, le jour et l'heure,
Que mon coeur fut avecq'elle allie!
O l'heureux noeu, par qui j'y fu lie,
Bien que souvent je plain`, souspire et pleure!

L'Olive, 1549

التلميح إلى بترارك Petrarque يربط إذن، بالإضافة إلى ذلك، حالات ندم Les regrets بالزيتون L'Olive.

مهما كان للعب بالمعنى الذي يشير إليه مثل هذا التلميح، عندما يكون النص الذي يحيل إليه لم يعد حاضرا بفعالية في ذاكرة القراء، يكون مشروعا التساؤل إذا ما كان لم يصبح "مصدرا" يتوقف عن مساعلة القارئ مباشرة ولا يمكن تعيينه إلا من خلال المتقّفين. إنه فقط لما يتم توضيحه، عن طريق التذكير الصريح بالنص الذي يحيل عليه ضمنا، حينئذ لذته النافذة، النكهة الهازنة بخفاء التي تشكله، يمكنها أن تظهر من جديد. فعل القراءة ومساهمة النقد تمرّ قبل كلّ شيء بتوضيح التلميح: الاستشهاد الذي يشرحه بعرض النص الذي يقصد إليه التلميح إلى عكس ما يجب أن يكون عليه من غياب *in absentia*. فيما يلي ذلك فقط، يكون في الإمكان، من جديد، قبول النظام التلمحي، أي الضمني، الذي يمثل خاصيته. إجلاء المصدر، يعني تفكيك آلية التلميح من أجل السماح له فيما بعد بتسجيل الدلالة بطريقة ملتوية.

*Nathalie Piegay-Gros : Introduction a l'intertextualité, Dunod, Paris, 1996, Nathan Université/ Sous la direction de Daniel Bergez, Nathan/ VUEF, Paris, 2002

